ST. TARNOWSKI.

O DRAMATACH SCHILLERA.

W KRAKOWIE,

SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI SPÓŁKI WYDAWNICZEJ POLSKIEJ.

1896.

O DRAMATACH SCHILLERA.

ST. TARNOWSKI.

O DRAMATACH SCHILLERA.

W KRAKOWIE,
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI SPÓŁKI WYDAWNICZEJ POLSKIEJ.
1896.

NAKŁADEM AUTORA.

W KRAKOWIE, W DRUKARNI «CZASU» FR. KLUCZYCKIEGO I SP.
pod zarządem Józefa Łakocińskiego.

PRZEDMOWA.

Należy się czytelnikom wytłómaczenie, usprawiedliwienie tej pracy. Z jakiego powodu, z jakiej potrzeby i jakiem prawem bierze się obcy do tego przedmiotu? jakiem czołem bierze się do niego, kiedy zajmowało się tym przedmiotem przez wiek cały tylu najuczeńszych i najbystrzejszych? Nie wyczerpali go zapewne, bo on wyczerpać się nie daje; ale go tak zbadali i objaśnili, że konieczności prac nowych niema, a dopieroż niema nadziei żeby te prace nowe, zwłaszcza cudzoziemskie, powiedziały co dotąd powiedzianem nie było, odkryły lub spostrzegły coś co znanem nie było; jakiż zatem powód ich bytu?

Bardzo skromny, i właśnie dlatego przytoczyć go sobie pozwalam, by nie być posądzonym o zarozumiałe zuchwałe roszczenia i złudzenia.

Po ustąpieniu znakomitego profesora literatury niemieckiej Bratranka, a przed zamianowaniem jego następcy, nie było w Uniwersytecie naszym przez parę półroczy wykładów tego przedmiotu. Wydział filozoficzny chcąc jakkolwiek na brak ten zaradzić, polecił mi podjąć się dodatkowo i zastępczo przez kurs jeden wykładów z literatury niemieckiej. Wybrałem z niej to co mi było najlepiej znanem, *Dramata Schillera,* nie tając sobie wcale, że zastępuję tylko i zapełniam luki, nie żądając, ani spodziewając się od siebie nowych, gruntownych, godnych uwagi zdań i spostrzeżeń.

Mimo to ośmielam się ogłosić rzecz powstałą z tych wykładów. Czy ją dziś za lepszą uważam? Nie; sądzę tylko że przedmiot jest tak zajmujący, a u nas tak mało obrobiony, że i najmniejsze o nim słowo na początek przydać się może. Zachęca zaś i ośmiela do niego dawno pożądane i potrzebne, dziś nareszcie już rozpoczęte wydanie wszystkich dzieł Schillera w polskim przekładzie. Jaki on jest, nie pytam w tej chwili; lękam się nawet, że pozór będzie piękniejszy niż rzecz, i że jak drzeworyty od ozdobnych wydań niemieckich, tak tekst pożyczony jest z różnych zbieranych dawnych tłómaczeń polskich, między któremi niestety dobrych jest mało. Jakiekolwiek jest przecież, zawsze witać można z przyjemnością jako dobry znak, jako dowód pewnej szlachetnej ciekawości i zamiłowania w rzeczach prawdziwie wielkich, to polskie wydanie Schillera. Bo niewielu było na świecie tak wysokich i szlachetnych, jak on, niewielu takich zwłaszcza, którzyby mieli taki dar i zdolność działania na dobre i szlachetne strony człowieka. Wiek nasz, na schyłku swoim tak mało podobny do tego jakim był w swoich początkach, zaczyna potrochu zaniedbywać Schillera, odwracać się od niego; w dojrzałości i przemądrej trzeźwości swojej z lekceważeniem mówić o naiwnych złudzeniach, o łatwowiernym idealizmie, o romansowej uczuciowości niemieckiego poety. Zapewne, jest w nim to wszystko; zapewne, nasze doświadczenia nieraz zadały fałsz jego złudzeniom; nasza dojrzałość nie może wierzyć ślepo jego młodzieńczym aspiracyom; nasz smak musi nieraz protestować przeciw usterkom, nasze pojęcia, lub nawet nasz zmysł moralny przeciw samym nieraz pomysłom jego dzieł; zapewne z dzieł tych nie wszystkie wyjdą zwycięzko z ogniowej próby historycznych doświadczeń i logicznej analizy. Ale czy jest poeta jaki, któryby cały jak jest próbę tę wytrzymał, nie zostawiwszy w niej żadnej ze swoich myśli, żadnego choćby wierszyka? Podobno nie. Dla poezyi, dla literatury i sztuki w ogólności nie będzie sądu ostatecznego na tamtym świecie; sąd ten odbywa się na tym, przed potomnością. Ona po fanatycznem uwielbieniu i uniesieniu, albo po uprzedzonej niesprawiedliwości współczesnych, bierze na szalę i waży dzieła artystów i poetów; przy ważeniu ukazuje się w całej nagości swojej wszystko co małe i nierzetelne, co przemijające i jednodniowe, co odpowiednie chwilowej tylko potrzebie lub upodobaniu ludzkości czy własnego narodu, i to wszystko zwiędłe, uschłe, opadłe, znika bez śladu. Zostaje i idzie w górę to, co prawdziwie wielkie myślą, piękne formą, co wiekuiste bo wiecznie ludzkie. A jak na Dolinie Jozafata grzechy w życiu i w duszy najświętszych nawet ludzi, tak w tym sądzie potomnych wyraźnie pokazują się błędy i małości na dziełach największych nawet poetów, i padają w przepaść, w otchłań zapomnienia nawet bez hałasu. Wpadli w nią nietylko ze wszystkiem tacy, którzy przez chwilę za wielkich uważani, łudzili współczesnych poezyą jak hypokryci cnotą, ale i z prawdziwie wielkich niejeden widział grzechy swoje poetyczne pogrążone w tej przepaści. Chodzi o to, która szala przeważy. Otóż pomiędzy tymi których, sąd ten powoła do nieśmiertelności, autor *Wallensteina* i *Maryi Stuart* zasiędzie po prawicy między szlachetnymi i wzniosłymi. Mówią o nim, że to poeta czuły i sentymentalny, w sam raz dla młodzieńczego, a nie dla męskiego wieku, i w tym tylko młodym wieku lubiony i wielbiony? Daj Boże żeby takim był zawsze, bo gdzie wiek młody karmi się Schillera ideałami i na nich się kształci, tam wiek męski nie wpadnie w oschłość, ani w sceptycyzm, ani w egoizm, ani w znikczemnienie. I nieraz kto w latach dwudziestu przepadał za Schillerem, a w trzydziestu o nim zapominał albo się na niego lekko uśmiechał, ten gdy zupełnie dojrzeje, przekonywa się, ile mu ma do zawdzięczenia, i uczy się podziwiać i cenić nie już jak za młodu jego piękne uczucia i wiersze tylko, ale jego wielką mądrość i prawdę.

Zajmować się Schillerem, czytać go, o nim myśleć i mówić miło jest zawsze, ale pokusa ta staje się większą przez to, że u nas mówiono i pisano o nim tak mało. Że był znany, że wywierał wpływ na naszą poezyę, że wszyscy młodzi ludzie powtarzali niegdyś napamięć jego wiersze, a Mickiewicz był pod jego urokiem, poniekąd pod jego wpływem, to pewna: jednak Polacy znają go mało. Ci, co są pod rządami niemieckiemi i muszą umieć po niemiecku, znali go dawniej doskonale, a zawsze znają go choć trochę z oryginału. Ale inni? ale ogromna większość polskiej młodzieży? ale kobie-

ty? W teatrach czasem widzą *Maryę Stuart*, kiedy ją gra pani Modrzejowska, *Zbójców,* kiedy ich gra Królikowski, a zresztą? Tłómaczenia, jakie dotąd były, były i bardzo niezupełne, i z wyjątkiem jednego niezłego tłómaczenia *Wallensteina* słabe i nigdy razem nie zebrane, tak, że kto po niemiecku nie umiał, ten z próbek tylko i ze słuchu mógł nabrać jakiegoś o Schillerze wyobrażenia. Prac o nim niema podobno wcale, chyba w dawnej polemicznej literaturze klasyków lub romantyków, w rozprawach Brodzińskiego, w Wężyka przedmowach do własnych tragedyj, znalazłyby się jakie o nim wzmianki lub uwagi. Z nowszych wymienić możemy tylko niezwykle trafną i bystrą rozprawę p. Pechnika o *Braut von Messina*, mało znaną, bo drukowaną w mało czytanym roczniku jednego z galicyjskich gimnazyów. Pracy, której Schiller byłby jedynym lub głównym przedmiotem, rysu jego życia, rozbioru jego dzieł, niema podobno w naszej literaturze. A jak w ogóle brak zajęcia się literaturą zagraniczną, brak jej znajomości, jest słabą stroną naszej dzisiejszej literatury, a bodaj czy nie jednem z jej niebezpieczeństw na przyszłość, tak ta nieznajomość Schillera jest jednym z dowodów i oznak tego braku. A przecież związek żywy z cywilizacyą i z literaturą europejską jest warunkiem i miarą naszej własnej, środkiem jej utrzymania i zabezpieczenia. My tymczasem, prawda że nad własną wiele jeszcze mamy do roboty żeby ją zbadać i opisać, ale też literaturą obcych narodów nie trudnimy się zgoła. Jedno jest dotąd na świecie znakomite dzieło Polaka w przedmiocie poezyi zagranicznej; prawda, że to jedno takie, iż literaturze powszechnej przynosi pożytek, a nam chlubę. To wytłómaczenie „Tragedyi Dantego," jakie daje Klaczko w *Wieczorach Florenckich,* przyczynia się niezawodnie i niemało do zrozumienia jednej z największych postaci, do rozwiązania jednej z najzawilszych kwestyj literatury europejskiej. Ale to jest i jedno i nowe.

Bez zuchwałych roszczeń, bez nadziei i bez usiłowania nawet nowych odkryć i widoków, bez możności i pretensyi usłużenia literaturze powszechnej lepszem zrozumieniem postaci i dzieł Schillera, a choćby tylko lepszego objaśnienia jakiegokolwiek najmniejszego w tych dziełach szczegółu, sądzę przecież, że dla Polaków i w polskim języku warto jest podjąć pracę choćby tylko prostego i skromnego streszczenia i zestawienia tego, co już przez innych było powiedziane i może nieraz. A gdy wydanie dzieł w polskiem tłómaczeniu przypomni niewątpliwie Schillera i zwróci ku niemu uwagę i myśl publiczności polskiej, może ta praca, wychodząc równocześnie, do tego dobrego skutku cokolwiek się przyczyni.

I.

PRZED SCHILLEREM.

Jaki był człowiek? jaki był stan społeczeństwa, jaki stan literatury w Niemczech w czasie, kiedy on przychodził na świat i kiedy zaczął pisać? jaki był stan dramatu w chwili, kiedy się jego pierwszy dramat ukazał? Na te pytania odpowiedzieć trzeba krótkiem powtórzeniem, przypomnieniem rzeczy powszechnie znanych, wielokrotnie i wyczerpująco opisanych, przyznając z góry że wszystko jest powtórzeniem tylko i za to czytelnika przepraszając, ale prosząc go o pobłażanie przez wzgląd, że to przypomnienie rzeczy znanych jest potrzebnym do właściwego przedmiotu wstępem.

Ten zwrot historyczny, który się zakończył odrodzeniem literatury niemieckiej i jej górującem w Europie stanowiskiem, zawiera w sobie trzy pierwiastki, trzy główne działające siły. Jeden jest pierwiastek polityczny i popęd patryotyczny, objawiający się jako reakcya przeciw temu moralnemu i politycznemu poniżeniu, w jaki popadły Niemcy po wojnie Trzydziestoletniej; drugim był popęd filozoficzny i literacki, reakcya znowu przeciw ubóstwu, czczości, niedołęstwu i prawie zdziczeniu literatury. A trzecim wreszcie był ten powszechny w Europie prąd nowych pojęć i dążeń, miłość wolności, pragnienie równości, oburzenie na wszystko co człowieka krępuje, a stan każdy z osobna zamyka w pewnych oznaczonych a nieprzebytych szrankach, nienawiść despotyzmu, nienawiść przywileju, namiętność wolności, pojęcie i pragnienie jej jako pierwszego prawa i potrzeby człowieka i społeczeństwa, wszystko to, co wyrabiało i formuło-

wało się dla całej Europy we Francyi, a dostawało się do Niemiec gotowe jako teorye konstytucyjne Monteskiusza, jako liberalne i demokratyczne szturmy całej literatury ówczesnej na despotyzm i przywilej, jako utopijne marzenia Russa. Wszystko to, co we Francyi fermentowało przez cały wiek prawie, aż wybuchło Deklaracyą Praw człowieka, a następnie Rewolucyą, to wszystko burzyło i wrzało w Niemczech także, i jest w ich literaturze ówczesnej, to ją po części stworzyło, a w każdym razie do stworzenia jej przyczyniło się bardzo.

Żeby od pierwszego zacząć, przypomnijmy sobie stan polityczny Niemiec, z którego wyszedł i któremu odpowiada pierwiastek i popęd patryotyczny w dźwigającej się i odrodzonej ich literaturze.

Po pokoju Westfalskim nastała epoka wyczerpania i zniedołężnienia, koniecznego po długiej i srogiej wojnie, a a co gorsza epoka rozprzężenia. Dawna jedność narodowa, wyobrażona w Cesarstwie i niem utrzymywana została wprawdzie, ale została formalnie: podkopana już reformacyą i rozdziałem Niemiec na protestanckie i katolickie, stawała się coraz bardziej tylko formalną. Wszystkie mniejsze i większe domy udzielne panujące uczuły się wyzwolonemi: Cesarstwo, wcielone w dom Habsburgski pierwszem było zawsze, ale z natury rzeczy zajęte przeważnie interesami specyalnie austryackiemi, miało jedno oko zwrócone na Wschód, na Turka, drugiem śledziło pilnie planów i zdrad Ludwika XIV, a choć w tej ostatniej sprawie, w rywalizacyi z Francyą interes dynastyczny habsburski schodził się ze stanowiskiem, z narodową jednością i terytoryalną całością Niemiec, to nie schodził się taksamo z interesem własnym każdego z niemieckich książąt. Dla Cesarstwa sprawy wewnętrzne Niemiec, przewaga i stanowisko w Rzeszy, nie mogły być i nie były sprawą tak naglą, jak francuskie lub tureckie niebezpieczeństwo; przewaga jego nie dawała się już czuć jak dawniej, nie trzymała tak Niemiec w jedności i w karbach, a współzawodnictwo z Francyą było dla nich nowym i silnym pierwiastkiem demoralizacyi i dezorganizacyi. Pokusa była zbyt silna. Każdy z tych książąt miał swój interes dynastyczny, terytoryalny, pieniężny; każdego

za ten interes mógł i umiał podchwycić Richelieu, a potem Ludwik XIV, który na tych różnych interesach i dążeniach grał jak na klawiszach. Odwykały więc coraz bardziej te kraje i dwory niemieckie od tradycyi i poczucia solidarności, jedności, ojczyzny, a przywykały do partykularyzmu, rozbijały się na miejscowe interesa i patryotyzmy. To zaś rozbicie i rozprzężenie, to stopniowe wyzwolenie się wszystkich z pod zwierzchniej władzy Cesarza i pojęcia jedności, zeszło się co do czasu z najwyższą afirmacyą zwierzchniej władzy panującego i idei Państwa. Jako dojrzały owoc Reformacyi, a następnie wojny Trzydziestoletniej, zjawiło się w Europie to pojęcie (i ta praktyka) Państwa jako najwyższej zasady, a że Państwo bez rządu być nie może, a rząd skupia się i wyobraża w jednym człowieku, więc logicznym skutkiem tej wybujałości zasady Państwa, była wybujałość władzy zwierzchniej, despotyzm monarchiczny. Panujący, który wychował się w pojęciu, a widział w rzeczywistości, że Państwo jest wszystkiem, musiał opatrzeć się rychło, że na czele tego Państwa stoi on, uwierzyć i powiedzieć, że *l'Etat c'est moi*. I taksamo, jak Ludwik XIV w Wersalu, tak mówił w swojej rezydencyi każdy z nielicznych mniejszych i większych potentatów Rzeszy: *l'Etat c'est moi!* Bawarya czy Hessya, Wirtembergia czy Hannower, czy mikroskopijny jaki Bückeburg lub Reuss, to ja! Z wyjątkiem Elektora Brandenburskiego, który niedawno domyszkował się korony pruskiej, a wiedząc zawsze, że dąży *plus ultra*, administrował mądrze, wojsko mustrował i skarb zbierał: i z wyjątkiem tego awanturniczego Elektora Bawarskiego, który przez chwilę miał nawet złudzenie Cesarstwa, wszyscy inni do niczego im dążą, o niczem nie myślą, prócz o utrzymaniu się na swojem miejscu i używaniu tych wszystkich korzyści, które im przynosi zasada *l'Etat c'est moi*, pod formą podatków. Gdyby nasz nieszczęsnej pamięci August II był mniej ambitnym i przedsiębiorczym, gdyby nie było mu się zachciewało przez koronę polską dojść do jakiejś na świecie nie siły może, ale roli, byłby ze swoim duchem samowoli i intrygi, ze swoim brakiem zmysłu moralnego i egoizmem bez granic, ze swoim zbytkiem, ze swojemi pałacami, polowaniami i paniami Königsmark i *tutte quante* doskonałym typem niemic-

ckiego książęcia z końca XVII i początków XVIII wieku; a gdyby jego syn ze swoim umysłem leniwym i tępym, ze swoim gustem do oper i włoskich trelów, ze swojem (prawdziwem zresztą, to jedyna w nim rzecz dowodząca że myślał) zamiłowaniem obrazów, ze swojem pedantycznem przywiązaniem do formalnej etykiety, gdyby z tem wszystkiem miał był obyczaje rozpustne, a serce twardsze, byłby znowu doskonałym typem ówczesnego niemieckiego księcia. W każdym razie po tych naszych dwóch Sasach my Polacy możemy mieć niezłe wyobrażenie o tem, czem byli wszyscy inni: Ludwiki XIV i XV na kilkudziesięciu milach kwadratowych, z Wersalami zastósowanemi do rozmiarów Państwa, ale dla tego Państwa niemniej uciążliwemi; z paniami Montespan i Pompadour, które zapewne nie miały tego rozumu i wdzięku, jakim Francuzki krasiły swoje zepsucie, ale które taksamo jak tamte, kazały sobie dawać wszystko co książę dać mógł i więcej, nierównie więcej. I taksamo jak tam książęta psując się w rozpuście, dochodzą do zgorszeń oburzających. Panowanie kochanek tu, jak we Francyi, pociąga za sobą mięszanie się tych pań w sprawy Państwa, dworskie i dworackie intrygi i podchlebstwa, znaczenie i władzę w ręku ludzi niegodnych i niezdolnych, następnie ucisk podatkowy i zdzierstwo dochodzące nieraz do oburzającego okrucieństwa, a wreszcie przez oswojenie ze złem, przez schlebianie złemu w osobie księcia lub jego faworyty, spłaszczenie, znikczemnienie ludzi, obniżenie moralnego poziomu. Pomiędzy ówczesnymi doktorami i pastorami toczy się naprzykład kwestya (cytowana przez Viese'go), czy kochanka książęcia ma być tak surowo sądzoną i czy taksamo grzeszy, jak każda występna kobieta; kwestya rozsądzona w ten sposób, że w najgorszym razie należy się jej pobłażanie, bo spada na nią zawsze *„etwas von der Splendeur des Amanten.“* We Francyi, za Ludwika XIV, jeszcze tak źle nie było: sumienie pani Lavalliere i Montespan budziło się może późno, ale budziło silnie skruchą i pokutą; dopiero po całej antireligijnej kampanii filozofów, po tryumfie niedowiarstwa, dopiero wtedy kochanki królów francuskich przestały nawet na starość żałować i pokutować.

Zepsucie dworów niemieckich, od francuskiego nie

mniejsze i nie lepsze w skutkach, jest od tamtego brzydsze, bo nie wynagrodzone żadnym blaskiem chwały, ani urokiem dowcipu, rozumu, wykwintnej ogłady; bo komiczne w porównaniu z małością tych dworów, tych miast, tych marszałków na czele jednej kompanii żołnierzy, tych tłustych baronów w miejscu markizów, tego piwa w miejscu francuskiego wina. Ale we wstrętności i w komicznej śmieszności swojej ono było tragicznem i strasznem dla tych, na których ciążyło. A ci tymczasem znosili je cicho i spokojnie. Naród pogrążony w marazmie, po wojnie Trzydziestoletniej przyjmował poprostu to co mu czas przynosił, i uważał to za rzecz naturalną konieczną. Krzywdzić i obdzierać się dawał, płakał czasem, nie sarkał nigdy, bronić się nie próbował i nie miał sposobu. Granica była blisko, ale za granicą w sąsiednim kraiku było taksamo, a apelacya gdzie i do kogo? Ludność, jak jej książęta, żyła w swoim zakresie, nie wybiegała myślą po za granicę wioski (czy po za granicę księstwa), o przeszłości zapominała, o dawnej potędze Rzeszy nie myślała, łączności zresztą, dążności do niej, narodowego patryotyzmu czuła coraz mniej.

Tem większe musiało być oburzenie tych, którzy go czuli, którzy coś pamiętali i czegoś pragnęli, którzy znali historyę Niemiec w wiekach średnich i późniejszą jeszcze, a dziś w miejscu dawnego życia i siły widzieli małpowanie Wersalu w niezliczonych egzemplarzach. Cóż dziwnego, że z tego oburzenia, z tej patryotycznej pogardy obudziła się namiętna nienawiść tych wszystkich małości, namiętna miłość Niemiec idealnych, wielkich i świetnych, i namiętne podziwienie wszelkiego większego człowieka czy pomysłu, jaki się w nich zjawił; cóż dziwnego, że to patryotyczne upośledzenie i upokorzenie patrzało z zapałem i uwielbieniem na Fryderyka, jak na mściciela, na zbawcę, na coś przecie wielkiego i silnego w niemieckiej ojczyźnie.

Ten pierwiastek patryotyczny, to żałosne oburzenie, z jakiem Lessing mówił: *„wir sind keine Nation“* — to przerażenie, z jakiem słowa jego powtarzały się od Północnego morza aż po Alpy, to strona bardzo szanowna w ówczesnej poezyi niemieckiej. Pierwszy podobno, przynajmniej pierwszy wyraźnie i silnie, z zapałem i natchnieniem reprezentuje ją

Klopstock, i tento duch jego poezyi (bardziej niż konwencyonalna Messyada) stanowił w swoim czasie jej urok, a dziś tłómaczy wpływ, jaki ona wywierała.

Wyobraźmy sobie teraz, że na to uczucie patryotyczne, upokorzeniem podniesione i zbolałe, padł zasiew tych wyobrażeń i teoryj, których składem i apostołem była literatura francuska. „Wy Niemcy znosicie potulnie, jak niewolnicy, „kaprysy i dziwactwa i zdzierstwa swoich mikroskopijnych ty„ranów, chodzicie w ich jarzmie spokojnie jak woły, a człowiek „przecie nie do jarzma stworzony i nie do niewoli. Patrzcie, „że nie wszędzie na świecie dzieje się jak u was; patrzcie, „że w Anglii naprzykład naród wybiera posłów, a król słu„cha prawa. Przekonajcie się, że wolność jest rzeczą możli„wą. A jeśli chcecie wiedzieć, jaka jej zasada, możemy zejść „do głębi i dowieść wam jasno, że wolność jest człowieka „przyrodzonem prawem; że despotyzm książęcy, który was „tak gniecie, opiera się na stanów różnicy, a prawy i dobry „porządek rzeczy na ich równości; że ta cała zgraja urzę„dników dworaków i metres, której wy płacić i kłaniać się „musicie, nie jest naprawdę niczem lepszem od was. Ludzie „są równi, przywilej jest bezprawiem, każdy ma prawo być „tem, czem są niektórzy uprzywilejowani, a ten ma więcej „prawa, kto ma więcej światła, i gdybyście wy, dzieci nie„mieckiego ludu, waszym rozumem i wolą losy jego kiero„wali, byłoby szczęścia więcej i więcej wolności.“ Nie do Niemców mówili, nie ich mieli na myśli i celu ci francuscy statyści i filozofowie, którzy obrabiali w teoryi idee roku 1789, ale czytając ich Niemcy musieli refleksyą zwracać się na siebie samych i między wierszami takie w ich dziełach czytać wezwania i upomnienia do siebie: i musieli wyciągać z nich wniosek, że społeczeństwo zgrzybiałe i brzydkie przez wolność i przez równość tylko odmłodnieć i wyszlachetnić może. Idee demokratyczne, które we Francyi sprowadziły wielką rewolucyę, w Niemczech zatrzymały się zrazu na teoryi, na myśli i słowie, na literaturze. Ale tę przeniknęły rychło i zupełnie i stały się drugim pierwiastkiem, który w niej robił jak drożdże; do ideału narodowej wielkości przystąpił drugi, ideał politycznej wolności i ideał równości, emancypacyi społeczeństwa, ze szranków kasty i przywileju, które mu swobodnie rozwijać się i rozrastać nie dawały. W całej literaturze niemieckiej *„der Sturm und Drang Periode“* odzywa się ta dążność silnie i namiętnie, nigdzie zaś może tak głośno i wyraźnie, jak w pierwszych dziełach Schillera.

Trzeci działał pierwiastek artystyczny i krytyczny.

Z opłakanego stanu, w jakim była w wieku XVII, zaczęła literatura niemiecka dźwigać się około roku 1730, a tak jak u nas w Polsce, po zdziczeniu musiał się wiersz i język czyścić i nanowo kształcić, jak przed pięknością musiała być poprawność i myśl rozumna, jak w braku form własnych literatura polska dźwigała się z pomocą form pożyczonych i naśladowanych, tak w Niemczech objawił się fenomen podobny. I tu byli poeci, którym dzisiejszy czytelnik zarzuci że są sztywni i zimni; i tu poezya dydaktyczna pedantycznie występuje i chce uczyć; i tu smak francuski z całą poprawną symetryą swoich form i nietykalnością swoich reguł ma swoich wyznawców i fanatyków. Podobieństwo oczywiście dokładnem być nie może. Poeci Stanisławowscy grają u nas rolę większą i lepszą, aniżeli u Niemców naśladowcy francuskiego smaku, rolę, którą możnaby nazwać pośrednią między tą, jaką tam grał Gottsched i (w innych pojęciach i formach) Wieland, a choć może nietyle uczeni, może i nie tyle co Wieland zdolni, więcej podobno od niego utrzymali się przy życiu i wziętości. Ich poprzednicy, ci poeci, co jak Minasowicz lub Wacław Rzewuski za Augusta III zaczęli pisać lepiej od dawniejszych, zeszliby się co do roli, jaką w literaturze polskiej odegrali z Niemcami takimi, jak Haller i Hagedorn, z którymi ani nauką, ani talentem, ani wartością dzieł mierzyć się przecież nie mogą. To wszakże zachodzi między nimi podobieństwo, że jedni jak drudzy plewią chwasty, oczyszczają rolę, na której nie oni siać i zbierać mieli. I to drugie jeszcze, że jak u nas smak francuski, choć błędny i szkodliwy, oddał poezyi rzetelne usługi przez to, że ją do jakichś przecie form przełamał i przyuczył, tak u Niemców pedantyczny fanatyzm Gottscheda dla francuskich reguł i wzorów miał tę przecież dobrą stronę, że poezyę, dramat przedewszystkiem, otrząsł z dzikości, z patetyczności potwornej i grubijańskiego błazeństwa. Tylko u nich kierunek ten

błędny nie trwał długo, szkoły i złych skutków nie zostawił, dlatego zapewne, że Gottsched nie był u nich, jak Krasicki u nas najlepszym pisarzem, że nie był jedynym, ale miał współzawodników wielu; że w Niemczech była większa niż u nas znajomość literatur europejskich, i że była z nim równocześnie krytyka, która zaraz przeciw estetyce jego wywołała silną reakcyę. Na pół wieku z górą przed Osińskim, Gottsched przez to że i Francuz i pedant i ciasny, że teatrem zajęty, że krytyk i dyktator smaku, jest do Osińskiego dość podobny, z tą różnicą, że ten tłómaczy tylko francuskie, a tamten na własną rękę także dramata pisze i przerabia. A jakkolwiek jego spór literacki ze szkołą szwajcarską nie ma w literaturze niemieckiej tego znaczenia, jakie ma u nas walka klasyków z romantykami, przecież wywiera on zawsze ten skutek, że tak wcześnie podkopuje absolutne panowanie francuskiego smaku, że rodzimą, średniowieczną, niemiecką poezyę stara się do czci przywrócić i w obieg wprowadzić, i na nią przynajmniej zwraca uwagę czytających i piszących.

Że zresztą znajomość tego, co się na świecie dzieje lub pisze, może się na coś przydać, dowód na ówczesnych Niemcach. Gdybyśmy jak oni byli znali cokolwiek, prócz Francuzów, smak tych ostatnich nie byłby u nas zapanował tak wyłącznie. Oni znali Anglików i jako przeciwwagę i przeciwstawienie wzorom i teoryom francuskim Gottscheda, drugie literackie stronnictwo zaczęło wynosić Anglików. Gottsched uznawał tych tylko, którzy się do Francuzów zbliżali, a między tymi najwyżej stawiał Addisona (który jako tragik jest poprostu tylko naśladowcą Corneilla i Rasina); tamci (Szwajcarzy) wynosili pod niebiosa Miltona. A polemika o wyższość francuskiego i angielskiego smaku, poprzedniczka i zapowiedź późniejszego kultu Szekspira, zaczęła się, zanim jeszcze Szekspir był znanym, i dała początek tym krytycznym dyskusyom, tym dociekaniom estetycznej prawdy, które skończyć się miały Lessingiem, a doprowadzić w praktyce do połączenia i równowagi rodzimych i starożytnych form reguł i pojęć w dramatach Schillera i Göthego.

Dążenie do samodzielności poezyi jako takiej i każdego z osobna poety, pojęcie, że istotą, podstawą poezyi jest nie reguła i sztuka, ale fantazya i swobodne natchnienie (to pojęcie, które w dalszych latach doprowadzone do ostateczności, wpadło w absurdum i w karykaturę i literaturze tej tyle przyniosły szkody pod formą sławnej między rokiem 1760 a 1770 *Empfindsamkeit* i *Genialität)* — to pojęcie już w tych latach zaczyna torować sobie drogę i rozszerzać się. Rozszerzała je, wzmagała i uzasadniała w teoryi i rozumowaniu Estetyka Baumgardtena, kiedy na polu poezyi samej Ody Klopstocka i jego Messiada zdawały się być tych pojęć urzeczywistnieniem i zwycięstwem.

Przez niego i przez Wielanda znowu zrobiła poezya niemiecka krok znaczny w górę, zbliżyła się do tego szczytu, na który wznieść się miała. Klopstock przynosił jej uczuciowość, ton i nastrój uroczysty, wzniosły, wysokie pojęcie poety jako wieszcza i prawie kapłana, sentymentalność przytem i patryotyzm gorący, fanatyczne i fantastyczne może uwielbienie germańskiej przeszłości, i pragnienie namiętne narodowej niemieckiej poezyi, niezależnej, owszem, wyższej od innych. Te cechy, te pierwiastki znajdą się w tej poezyi w najwyższym jej rozwoju, do którego jej te ambicye wskazywały drogę i pomagały. Wieland znowu z żywem uczuciem i zamiłowaniem rzeczywistości, z zamiłowaniem używania wszystkiego: piękności, wesołości, sztuki, wykwintnego życia, przystępny wszystkim wdziękom zewnętrznej elegancyi w poezyi, trzeźwy umysłem, lekki formą, uczuciem nie głęboki, był przeciwieństwem i uzupełnieniem tamtego i wyrabiał, przygotowywał język i poezyę do tych tonów i kolorów, których nieraz potrzebował Göthe. A przez tę fantazyę, która go do średniowiecznych powieści ciągnęła, przez tłómaczenie Szekspira, torował i on drogę przed późniejszym niemieckim romantyzmem, kiedy znowu przez swoją rozprawę o Russie, przez sceptycyzm (choć do późniejszego Weltschmerzu niepodobny), z jakim patrzał na świat i ludzi, miał on, tak trzeźwy i pogodny przecież pewien związek z następnem pokoleniem *der Sturm und Drang Periode.* Jeden i drugi pracował nie dla siebie, jeden i drugi sam nie doszedł, a doczekał się jeszcze tych młodszych, którzy doszli, i widział ich chwałę. Tak mniej-więcej, jak u nas Brodziński lub Morawski, którzy zapowia-

dali, przeczuwali, po części przeżyli nowy zwrot poezyi, ale do jej tryumfu sami nie należeli.

Lessing nareszcie wszystkie te usiłowania przygotowawcze skupił w sobie i posunął naprzód siłą większą może, niż zebrane razem siły wszystkich innych. Jako estetyk i krytyk nie miał sobie równego, prócz Aristotelesa. Postępując raczej drogą praktyczną, indukcyjną, przez recenzyę i krytyki dzieł, a nie przez teoretyczny system estetyki, mówi o Laokoonie, albo o francuskim, angielskim i starożytnym dramacie, ale o szczegółowych dziełach mówiąc, na każdym kroku odkrywa i tłómaczy istotę i prawa piękności i sztuki. Jego praca krytyczna obejmuje trzy pierwiastki ściśle z sobą połączone i dążące do jednego celu. Pierwszym jest polemika z francuskim dramatem, jego regułami, i z francuską estetyką; drugim jest odniesienie piękności do ogólnej ludzkiej i indywidualnej prawdy, wykazanie, że w prawdzie tylko, w naturze i w zgodności z nią, i w swobodnem tworzeniu jest sekret piękności i wrażenia jakie ona na ludzi wywiera; za dowód zaś i za przykład stoi mu teatr angielski, Szekspir. Ta swoboda i niezależność tworzenia wszakże nie jest absolutną, jest ograniczoną przyrodzonemi, koniecznemi warunkami i prawami piękności. Te warunki i prawa wskazuje każdej sztuce jej istota, jej natura, jej materyał i środki działania. Na tej istocie rzeczy zasadzają się nie reguły, ale prawa, które się z różnemi lub ze wszystkiemi formami godzą, ale których sztuka nigdy bezkarnie przekroczyć i pogwałcić nie może. Że one są, że bez nich sztuka szlachetnej, pięknej formy mieć nie może, dowodem i przykładem tego jest sztuka a w szczególności poezya starożytna; jakie zaś są, to przed wiekami już odgadł i jasno a poprostu genialnie sformułował Aristoteles, którego estetyki korrupcyą tylko i karykaturą są reguły estetyków francuskich, a z którego głównemi zasadami i definicyami zgadzają się prawie zupełnie te, które dla poezyi nowożytnej (dramatycznej mianowicie) stawia Lessing.

Wszystko to zatem, co już urzeczywistnione ukazuje się w poezyi Göthego i Schillera, to wszystko w teoryi złożone i wytłómaczone jest w krytyce Lessinga: reakcya przeciw francuskiemu konwencyonalnemu smakowi, zwrot do natury, do prawdy, do swobodnego natchnienia i tworzenia, zwrot do rodzimego, właściwego, niemieckiego ducha i charakteru, żądanie, iżby ten wszystkie dzieła poezyi ożywiał i na nich piętno swoje wybijał; wpływ i pomoc Szekspira, a wreszcie okiełznanie, umiarkowanie, zrównoważenie tego wpływu wpływem poezyi starożytnej, należycie zrozumianej i ocenionej. I jeżeli dramat Schillera i Göthego, z mniejszą zapewne potęgą rodzimego geniuszu, ma doskonalsze od angielskiego formy, ma artystyczną szlachetność i doskonałość opartą na wyższem estetycznem i ogólnem wykształceniu ludzi; jeżeli przez to jest dramatem cywilizacyi wyższej i bardziej wykończonej i takiej cywilizacyi potrzebom lepiej niż dramat Szekspira odpowiada, to przyczynę i zasługę tego skutku odnieść trzeba w wielkiej mierze do Lessinga, bo on położył podstawę, on, może nieraz bez ich wiedzy, poezyę Göthego i Schillera kształcił.

Że usiłowania Lessinga zwrócone były głównie do dramatu,—czy przewidywał, czy chciał, żeby w tej formie poezya niemiecka wydała swoje największe dzieła, doszła swego szczytu — o tem zbytecznie mówić: jak i o tem może, że ze wszystkich jego usiłowań w tym kierunku najmniej może wydały skutku, a w każdym razie najmniej się udały te dramata, które on sam pisał. Niemcy do dziś dnia mówią o nich z wielkiem uszanowaniem i chętnie widzą je w teatrze; my obcy nie mamy prawa ani potrzeby sprzeciwiać się temu ich upodobaniu, tembardziej, że oni przyznają, jako Lessing (co sam pierwszy przyznawał) nie miał poetycznej wyobraźni i twórczości, a my znów na to zgodzić się możemy, że jego sztuki są obmyślane rozważnie, a napisane poprawnie i porządnie. Przecież sławnej Emilii Galotti musimy wytknąć, co już dojrzał bystro, i wytknął słusznie nasz poczciwy stary Bogusławski, że pomimo całej pozornie dobrej budowy, ona stoi na fałszywem założeniu. Tą fałszywą podstawą jest zabicie córki przez ojca *anticipative, „als praeventiv — Massregel,“* żeby ją od możliwej hańby zabezpieczyć; każdy ojciec zanimby się do straszliwego środka ratunku uciekł, szukałby (a możeby i znalazł nietrudno) innych sposobów, nie tego przeciw któremu protestuje natura ludzka i ta psychologiczna prawda, za którą Niemcy, Lessing pierwszy, tak dzielnie i

tak słusznie kruszyli kopije. *Virginiusz*, który początkowo miał być bohaterem tego dramatu, Virginiusz był człowiekiem dzikim, może zresztą nigdy nie był i córki nie zabijał, ale ani jego pierwotna dzikość, ani legendowy charakter jego historyi nie poradzi na to, że zrozumieć nie można, dlaczego on zabił córkę, a nie wroga. Virginiusz zresztą zabił dlatego, żeby widokiem ofiary pobudzić Rzym do zemsty. Odoardo Galotti zabija córkę, a nie myśli zabijać księcia, co byłoby pierwszym popędem każdego ojca córki shańbionej lub mającej być shańbioną; Odoardo nie wychodzi z ciałem Emilii na rynek i nie wywołuje rewolucyi w Guastalli, Odoardo jest razem z tragiczną katastrofą sztuki, napozór dobrze rozważony, ale naprawdę nie ma powodu działać tak jak działa; jego postępek nie wypływa logicznie z jego położenia, a przez to jego tragiczność jest więcej pozorna jak prawdziwa i głęboka. Nathan znowu, powiedzmy z wszelkiem uszanowaniem dla zdania Niemców, którzy w nim widzą dramat klasyczny, Nathan nie mówiąc o jego dążności, o tej napozór tak niby wzniosłej, a naprawdę tak paradoksalnej i szkodliwej idei [1]). Nathan jest ciężkim dramatem, gdzie rozumowanie autora zastępuje uczucia i namiętności osób, a dowodzenie i dyskusya zastępuje akcyę. A jednak te wszystkie sztuki dla nas tak niedoskonałe i z rozumowania nie z natchnienia poczęte, miały swoją wartość, swój wpływ i znaczenie. Naprzód w porównaniu z dawniejszym teatrem niemieckim były doskonałe, rozumne, zajmujące, dobrze zbudowane i prowadzone. Powtóre, odbijały w sobie niejednę dążność i potrzebę ówczesnego społeczeństwa i czyniły im zadosyć, a wreszcie miały w sobie niejeden pierwiastek, niejednę postać lub sytuacyę nawet, czasem jaką formę, którą dramat późniejszy, prawdziwie poetyczny powtórzył i podniósł. Kto wie, czy sam wspaniały Tasso ze swoją akcyą ukrytą, wewnętrzną tylko, ze swoją miarą, ze swojem rozwiązaniem spokojnem, czy nie jest

---

[1]) („*Nathan's Gesinnung gegen alle positive Religionen ist von jeher die meinige gewesen*“ — Lessing, fragment przedmowy do drugiego wydania Nathana. Sposób myślenia Nathana, przeciwny wszelkiej pozytywnej religii, był zawsze także i moim).

w jakiem pokrewieństwie z Nathanem. Sarah Sampson, Emilia, Minna v. Barnhelm, wszystkie są wyrazem i skutkiem tego zwrotu w społecznych wyobrażeniach i dążnościach, który się właśnie wtedy odbywał; wszystkie demokratyzują dramat, sprowadzają go z regionów dworskich, z wysokości przedmiotów historycznych i heroicznych do rzeczywistości, do prywatnego życia i stosunków, i zakładają, tworzą ten rodzaj w literaturze niemieckiej bardzo zakorzeniony i wzięty, bardzo w niemieckiej naturze uzasadniony, rodzaj, na który polskiego słowa niema, chyba gdybyśmy chcieli oddać *„das bürgerliche Drama“* przez dramat domowy lub rodzinny, co myśl oddawałoby może najlepiej. Rodzaj podówczas poczęty, do dziśdnia uprawiany i żywotny, a którego ostatnim, niepoślednim naprawdę produktem jest *Marya Magdalena* Hebbla. *Minna v. Barnhelm* znowu, prócz tego że była dość dobrą komedyą, i komedyą czysto niemiecką, była patryotyczną, tendencyjną, budziła jakieś dawno uśpione aspiracye do narodowej chwały i wielkości; obok żołnierza który jest źwierciadłem honoru i walczy, stawiała kobietę która go czci kocha, a jego uczucia podziela i pielęgnuje z exaltacyą właściwą niemieckiej kobiecie. I *Minna v. Barnhelm* działała; kto wie, czy patryotyczne Niemki z czasów Napoleona z królową Ludwiką pruską na czele nie wyszły z jej szkoły. A sama ta Emilia, z księciem który (bez zastanowienia, choć nie bez sumienia) własnemu zachceniu poświęca cześć i szczęście poddanych i popełnia lub popełniać pozwala występki, z dworakiem gotowym dla swego stanowiska i wpływu wszelki występek wymyśleć i popełnić, z panującą sułtanką, czy nie jest żywą i widoczną krytyką tych wszystkich dworów, na które Niemcy ówczesne patrzały z oburzeniem i upokorzeniem, i jako taka czy nie działała silnie na swoich widzów i czytelników? czy nie działała na poetów samych? Czy Marinelli nie był czasem ojcem prezydenta Waltera i sekretarza Wurma razem? Lady Milford czy nie jest w pokrewieństwie z Orsiną? Duch podobny czy nie odzywa się u Schillera w Fiesku? w *Kabale und Liebe*, która znowu za przykładem sztuk Lessinga stała się domową mieszczańską tragedyą? Że Verrina jest w prostej linii synem Odoarda Galotti, że w jednym jak w drugim żyje jakaś niby rzym-

ska i Virginiuszowa nienawiść do wszystkich Tarkwiniuszów czy Appiuszów, tyranizujących wszystkie małe Rzymy, Wirtemberskie, Heskie, Anspachskie i tak dalej, to jasne.

Te wszystkie wpływy razem patryotyczne i socyalne, estetyczne i filozoficzne, działając na umysły młode i zapalne, wyrodziły w nich dziwne jakieś pojęcia i dziwne miłości. W przeciwieństwie do wszystkich despotyzmów, rządu prawa czy obyczaju, pragnęli wolności, w przeciwieństwie do literatury konwencyonalnej i estetyki dowolnej a bezpodstawnej, chcieli natury; w przeciwieństwie do chłodnej i sztucznej literatury i takichże form życia, chcieli uczucia, uczucia i jeszcze raz uczucia. Tylko to uczucie pieszczone, chodowane, delikacone, ta czułość czy wrażliwość *(Empfindsamkeit)* czczona jak najwyższy dar i najwyższy stan ludzkiej duszy, straciły rychło i łatwo swój charakter piękny zdrowy i silny, a przeszły w chorobliwość, w sentymentalność czasem prawdziwą, czasem udaną, ale zawsze przerafinowaną i sztuczną, w naprężenie i rozstrojenie nerwów, w melancholię i niezdolność do życia. To usposobienie, którego Werther jest nieśmiertelnym a idealnym obrazem, a zarazem krytyką, panowało i grasowało najwięcej dużo przed napisaniem Werthera i było uważane za ideał, za stan doskonałości, do którego każda piękna dusza dążyć i dojść powinna. To natchnienie geniuszu, ta intuicya, mocą której geniusz wszystko przeczuwać, odgadywać i wszystko z natury doskonale ma robić, a do której każdy rościł sobie prawo, którą każdy piszący uważał za swój obowiązek, zasypała literaturę niemiecką tysiącami i tysiącami wymownych lub niewymownych wybryków bez myśli, bez sensu, bez formy. Ta wolność wreszcie, pojmowana jako absolutna niezależność gieniuszu od form i zwyczajów w życiu, a reguł w pisaniu, wydawała jako skutek w życiu dziwactwa, a w literaturze potworność; absolutna wolność prowadziła do anarchii i zdziczenia i byłaby do niej doprowadziła, gdyby w mnóstwie powołanych a rozhukanych i szalejących nie było kilku wybranych, a dwóch, którzy mieli to, co wszyscy mieć chcieli i mniemali, gieniusz. Napróżno Lessing, który sam to dzieło oswobodzenia rozpoczął i dokonał, wołał i upominał o zdrowy sens i o granice i prawa piękności: genialność i oryginalność, słuchać go nie chciała i szła swoją drogą.

I nie można nawet dziwić jej się bardzo, jeżeli w tejsamej przesadnej uczuciowości człowiek taki jak Herder, zalecał tylko z kaznodziejską i Sybillińską powagą oryginalność i oryginalność, i w sobie samym kazał każdemu szukać praw piękności i reguł tworzenia; jeżeli Lavater, podówczas na szczycie swojej właśnie sławy, z mistycznem jakiemś uniesieniem dawał definicyę gieniuszu, która wprawdzie nic nie określa i nie tłómaczy, ala która szumnością i niejasnością swoją bardzo imponować musiała. „Płodność ducha, niewyczerpal-„ność, duch rodzimy bijący jak źródło, siła bez równej, siła „pierwotna, elastyczność duszy, duch środek, środkowy ogień „któremu nic się nie oprze; to, co nie nauczone, nie pożyczone, „nie przejęte, co nauczonem, pożyczonem, przejętem, na-„śladowanem być nie może, to, co wrodzone, właściwe, wła-„sne, co Boskie — to jest gieniusz!... Gieniusz błyska, gie-„niusz tworzy; on nie sprawia, jak sam sprawionym być „nie może, on *jest!* Gieniusz, to nadnaturalność, nadsztuka, „nadumiejętność, nadzdolność, to życie przez się! Jego droga „jest zawsze drogą piorunu burzy lub orła..." (Fragm. cz. IV).

Łatwo zgadnąć, do czego dochodziły średnie i mierne głowy i siły, kiedy się puszczały w tę drogę orlą i piorunową. „Chcieli natury i prawdy, a brali za nią dzikość i „grubijaństwo" — mówi Gervinus *(Geschichte der deutschen Dichtung.* T. IV. 384) — „za prostotę, powszedniość i pła-„skość. Daemon jakiś miał im wielkie rzeczy podszeptywać, „ale słuchali zarówno złych jak dobrych duchów. Często „brakło im nawet materyału, z którego zrobić coś mogli, a „z niczego coś zrobić, na to i wszechmocność gieniuszu wy-„starczyć nie mogła. Wiecznie mówili tylko o Homerze, a „pierwszych wrażeń, jakie się z niego odbiera, dziecinnej „prostoty, niewinności, miary, karności i zmysłu moralnego, „musiały chyba te samodzielne gieniusze nigdy nie doznać, „bo dają nam tylko rozpasanie, nienaturalność i napuszystość. „Prawili i krzyczeli o Szekspirze, a najgłośniej tacy, co nigdy „na świat nie wyjrzeli, co pogrążeni w ponurej jakiejś samo-„tności miewali bachantyczne napady poetycznego zapału, ale „więcej nierównie napadów zarozumiałości o własnej sile i zdol-„ności. Ztąd w ich poezyach to dziwaczne wykrzywienie i „przekręcenie poezyi, ten brak sensu i myśli, który graniczy

„z szaleństwem raczej, niż z głupstwem — rys charaktery„styczny, który wedle doskonałego wyrażenia jednego z tych „gienialnych samych, odróżnia niedorzeczność niemiecką od „wszystkich innych niedorzeczności na świecie. W swo„jem dążeniu do natury i do prawdy ściągali sztukę z jej „idealnych wyżyn na dno powszedniej rzeczywistości, a że „czuli przecież, że poezya bez ideału obejść się nie może, „próbowali i silili się życie i rzeczywistość na poetyczne „przekształcać, i wzięli się zmieniać strój, obyczaj, wyobra„żenia, uczucia nawet, wszystko niby podnosząc i uszlache„tniając. Ale pomyliły się te pretensye gieniuszu i zamiast „dać duchowi ludzkiemu potrzebną swobodę do szlache„tnych tworzeń, zakuł go ten kierunek w więzy ślepej na„miętności. Zmysłowość miała stanąć za piękność, poezya „rodzajowa i manierowana za oryginalną, przesada, karyka„tura za wyrazistość i siłę. A jak w poezyi prawidło, tak „w życiu gieniusz ich odrzucał prawo moralne, obyczajność... „Hasłem czasu (tamże str. 381) stała się gienialność, orygi„nalność, a jak za czasów rycerstwa miłość, jak w wieku „XVII honor, tak teraz stała się *Natura* hasłem krótkiej „przejściowej epoki.“

Tak opisuje Gervinus tych gienialnych i oryginalnych, a wizerunek podobny jest nie do samych tylko Niemców owego czasu. Drugorzędna i wyradzająca się romantyczność XIX wieku mogłaby także zrobić swój rachunek sumienia z pomocą tego obrazu. Te zaś cechy źle zrozumianej i dziwacznej gienialności i oryginalności nosi więcej może jeszcze od innych rodzajów poezyi dramat niemiecki z tych lat burzliwych i przejściowych:

W pierwszej ćwierci XVIII wieku dworskie teatra, na których grywają się opery, jeszcze podobne może do tych, które się spotyka w opisach dworu polskiego za Jana Kazimierza lub Sobieskiego, na mitologicznem tle mięszaniny śpiewu i tańca, bez końca długie, a najczęściej allegoryczno-panegiryczne; gdzieniegdzie, a coraz częściej, coraz bardziej poszukiwana opera włoska i jako wyjątek pierwsza opera niemiecka Hendlów w Hamburgu w pierwszych latach XVIII w.; wędrujące towarzystwa aktorów, które w budach jarmarcznych (jak te, w których dziś pokazują się zwierzęta lub sztuki konne, bo stałych teatrów prawie nie było, prócz w królewskich lub książęcych zamkach) — i widowiska, zaledwo wyższego rodzaju i smaku, jak sztuki łamane i konne. Byłyto straszne jakieś historye królów, tyranów, awantur i przygód, które pod nazwą *Haupt- und Staatsactionen* przejmowały ciekawością i zgrozą gmin miejski, a zawsze, jak niegdyś pobożne Mysteria, przeplatane były komicznemi sytuacyami lub intermedyami, których bohaterem i duszą był konieczny, niezbędny Arlekin, filar i dusza każdego przedsiębiorstwa teatralnego i każdego przedstawienia: Arlekin żywcem przeniesiony z włoskich maryonetek, Arlekin, który gdzieindziej, we Francyi naprzykład przerodził się w sprytnego lokaja intryganta, ale ubierał się jak wszyscy i był czemś na tym świecie, nie Arlekinem tylko, jakim nikt nigdy nie był i nie jest, a który w Niemczech zachował swój pstry ubiór, swój charakter, nawet swoje nazwisko. I postęp był już, kiedy Arlekin zstępując ze swoich regionów konwencyonalnej komiki i pozycyi, nazwał się przynajmniej po niemiecku *Hanswurstem*. Komiczne sceny albo i całe komedye, tak zwane Burleski, rzadko kiedy były pisane; najczęściej improwizowali je aktorowie, a zwyczaj ten, który oczywiście nie mógł wydawać sztuk dobrze wymyślonych i zbudowanych, przeciągnął się długo i resztki jego spotkać można jeszcze w drugiej połowie XVIII wieku. Te zaś widowiska złożone z niedorzecznych, potwornych, tragicznych niby sytuacyj, pisanych z napuszystością śmieszną, a bez iskry rozumnej myśli lub talentu, i z komiki nie rubasznej, nie grubej, ale grubijańskiej, nieprzyzwoitej, karczemnej i szynkownej, były lubione nie przez wykształcony gmin tylko, ale przez całą publiczność; Arlekin był wielkim powabem teatru. Reformatorowie którzy go wyrzucali, musieli grywać lepsze sztuki przed pustemi ławkami, a deficyt w kasie zmuszał nieraz do kompromisu z gorszym smakiem ogółu i z Arlekinem. Przyszedł Gottsched, wypowiedział wojnę jarmarcznej tragedyi i Arlekinowi, wziął się do czyszczenia stajni Augiasza i do kształcenia smaku; z żoną, z przyjaciółmi i dyscypułami tłómaczył i przerabiał francuskie tragedye i komedye, które (wędrujący zawsze) aktorowie pod kierunkiem *pryncypałów* rozumniejszych, wykształconych, jak Neuber (a zwłaszcza

jego żona) lub Schönemann, grali z pewnym już smakiem, z pewnem artystycznem pojęciem i ideałem. To był pierwszy krok ku lepszemu; a że wędrujących towarzystw było wiele, że ci sami aktorowie lub pryncypałowie przechodzili od jednej truppy do drugiej, więc ta zmiana, poczęta w Lipsku pod okiem Gottscheda, rozeszła się po całych Niemczech, objawiała się i w Berlinie, i w Hamburgu, i w Wiedniu, i w Królewcu; w jednem miejscu łatwiej, w drugiem trudniej przychodziło im walczyć z przyzwyczajeniem i upodobaniem publiczności, nie zwyciężyła ani wszędzie, ani całkowicie, ale rozsiała przecież wszędzie jakieś pojęcie, jakąś nocyę lepszego smaku, dramatycznej i aktorskiej sztuki. Ale zaledwo ten kierunek zdołał się objawić i dążyć do utrwalenia, kiedy zaraz zjawił się inny, podkopał go i obalił. Reakcya przeciw teoryi i dyktaturze Gottscheda i francuskiego smaku rzuciła się głównie i przedewszystkiem na dramat. Przed Lessingiem jeszcze wystąpił Schlegel (Johann Elias) z twierdzeniem, że dramat francuski nie jest ani najwyższym, ani jedynym, że każdy dramat powinien mieć i odbijać ducha i właściwości narodu do którego należy; zaczął wskazywać i niemieckiemu teatrowi przyswajać wzory inne, i zaczął sam wreszcie w swoich dramatach od francuskiego typu odstępować, a szukać czegoś nowego, swobodniejszego, bardziej niemieckiego. Zwrot ten znalazł odgłos i zapał i u młodych autorów i u niektórych pryncypałów towarzystw aktorskich. Pragnienie tragedyi heroicznej a niemieckiej duchem i formą, objawiało się coraz silniej; próbował jej przecież, pisał ją (bez dobrego skutku) sam Klopstock (Hermann), a dziś zapomnianych, podówczas sławnych wielu (J. E. Schlegel, Cronegk, Weisze) dostarczali coraz nowych tragedyj historycznych i heroicznych, poczęści wziętych z średniowiecznego świata i w swoim czasie uważanych za bardzo piękne.

Tymczasem z tego wewnętrznego popędu, o którym była mowa, może za przykładem angielskiego i francuskiego romansu, który się już demokratyzował i zszedł do potocznego domowego życia klas średnich, powstał w dramacie rodzaj i kierunek nowy. *Miss Sarah Sampson* była pierwszem podobno *Bürgerliches Drama*, a przynajmniej pierwszem, które zrobiło powszechne wrażenie i wywołało liczne i długotrwałe

naśladownictwo. Heroiczna historyczna tragedya musiała ustąpić: niemieckim prawdziwie, narodowym, *volksthümlich* był ten rodzaj, w którym powszednie codzienne stosunki życia i hojnie szafowana sentymentalność rozrzewniały do łez widzów, uszczęśliwionych że mają i poznają na scenie swoje stosunki i swój rodzaj uczuć. Oczywiście dramat taki jeżeli miał być wiernym i rzeczywistym, a tego od niego żądano, nie mógł stać na koturnie, ale musiał chodzić w pantoflach: nie mógł mówić wierszem, ale prozą. A kiedy zaczęły się lata i moda gienialności i natury, wiersz sam jako nienaturalny, nieprzyrodzony sposób mówienia, został na długo wygnanym z dramatu; i ta aberracya tak się powszechnie przyjęła i tak złudziła nawet największych, że nietylko Schiller swoje pierwsze młodzieńcze dramata pisał prozą (która zresztą lepiej przystawała do ich treści), ale sam Göthe nietylko Götza i Egmonta nie podniół na ten piedestał, do którego oba mieli wszelkie prawo, ale *Ifigenię* samą, tę wzniosłą i klasyczną, napisał prozą, a później dopiero spostrzegł się i na wiersz przerobił.

Od czasu jak wystąpił Lessing, pod wpływem jego sztuk, a może bardziej jeszcze jego teoryi, wzmaga się produkcya dramatyczna, z której dziś niewiele, albo nic nie zostało, ale która była jak żeby zagajnikiem skazanym na przetrzebienie, z którego niektóre drzewa zostać miały; a zwłaszcza zmieniają się pojęcia, wzmaga się wpływ Szekspira, ukazują się jego sztuki w niedołężnych po większej części przerobieniach). Pomału zaczynają się zjawiać stałe teatra, pierwszy w Wiedniu r. 1751 (Göthe już był na świecie), w Berlinie aż po śmierci Fryderyka; wyprzedził go Lipsk, Hamburg, Królewiec, różne pomniejsze dwory i miasta, a między temi Mannheim sławny swoimi aktorami. Aktorowie także kształcili się i coraz bardziej zaczynali być artystami w swoim zawodzie.

Sztuki, które pisali, wszystkie już pod panującym wpływem Szekspira, albo mają jakąś treść mniej lub więcej historyczną, albo wymyśloną a straszną, awanturniczą, rozbójniczą; *pathos* zasadza się po większej części na zgrozie i na hałasie. Z pewnem uszanowaniem wspominają Niemcy Gerstenberga, który około roku 1768 napisał *Ugolina*, lub Leise-

witza, którego *Julius v. Tarent* zachwycał młodego Schillera. Wszystko to świadczy o dążeniu do dramatu narodowego i historycznego, to przygotowuje, wyrabia, zapowiada ten dramat, którego objawieniem był wreszcie Götz v. Berlichingen (1773) — Götz, który jak był wyrazem i urzeczywistnieniem wszystkich dążeń i usiłowań poprzednich, tak stał się ojcem niezliczonych naśladowców, powodzi, potopu średniowiecznych rycerskich romantycznych dramatów, które po jego ukazaniu się buchły jak z wulkanu i zarzucały publiczność i scenę niemiecką miernościami, lichotami, często śmiesznościami. Na Götzu nie stanęła poezya niemiecka, on nie był jej słowem ostatniem, ale był pierwszem: pierwszym rezultatem tej długiej wewnętrznej pracy zbiorowej wszystkich szlachetniejszych umysłów i wszystkich lepszych sił narodu. Odrodzenie literatury było już faktem dokonanym.

„Rok 1768“ — mówi Gervinus (Gesch. der deutschen Dicht. T. IV. 376) — „był w dziejach naszej poezyi tem „mniej więcej, czem 1789 dla politycznej Rewolucyi we Fran„cyi. Jak tam wypadki od lat kilku zapowiadały wybuch, „tak tu, po wyjściu *Listów o Literaturze,* po Winckelmanna „*Historyi Sztuki*, po *Laokoonie* (1766), dało się przewidy„wać, że cały stan sztuki zmieni się z gruntu. Jeszcze wy„raźniej i bliżej zapowiedział się ten zwrot, kiedy w roku „1767 ukazały się Gerstenberga i innych z otoczenia Klop„stocka listy *„über die Merkwürdigkeiten der Literatur“* i „*Fragmenta* Herdera, które były w związku z Lessinga *Li„stami o Literaturze*, i dawały poznać nowy smak i nowy „ton w krytyce. Nareszcie w 1768 całe stosy nowych rzeczy „razem, rzeczy pobudzających i wywołujących nowe pomy„sły i kierunki. Lessinga *Dramaturgia* i *Antiquarische Briefe,* „które ostrą surową krytykę zaostrzały jeszcze: Wielanda „*Musarion* i *Agathon,* które otwierały widok na Grecyę, a „oddychały jakąś nową nieznaną zmysłowością: Bode'go prze„kład Yoricka i Denisa przekład Ossyana, które dodawały „nowego pożywienia zdawna już starannie pielęgnowanej tkli„wości: *Ugolino* Gerstenberga i *Bardowie,* które tej tkliwo„ści kobiecej przeciwstawiały pewną męzkość i siłę. Na in„nych polach wybuchło równocześnie podobne burzenie, po„dobny ferment. W tymsamym roku wyszły Lavatera „Po-

„glądy na Wieczność“, w następnym (69) Basedowa pierwsze „wezwanie do reformy szkół: wszystko to zapowiadało i „przygotowywało rewolucyę w umysłach. Nastąpiła potem „przerwa lat kilku, potrzebna może na to, żeby do tych olśnie„wających zjawisk przywyknąć; aż w roku 1773 przyszedł „prawdziwy wybuch poezyi przez Götha i Werthera“.

To przypomnienie Rewolucyi Francuskiej z powodu tej umysłowej, jaka się dokonała w Niemczech, nasuwa tu uwagę, którą trudno powstrzymać. Jedna i druga wyszła z pierwiastków podobnych. Niemcy XVIII wieku nietylko wiele się na współczesnych francuzach kształcili i wiele od nich wzięli, ale tak jak oni czuli, pojmowali, mieli w sobie te wszystkie pierwiastki i popędy, z których wyszła Rewolucya francuska. Jak tamci mieli pragnienie i miłość wolności, jak tamci nienawiść despotyzmu, jak tamci czuli upośledzenie nietylko ubogiego i nieoświeconego ludu, ale upośledzenie wszystkich nieuprzywilejowanych: jak tamci gorszyli, oburzali się i cierpieli zbytkiem dworów, zepsuciem obyczajów, lekkomyślnością, próżniactwem, nizkim umysłowym i moralnym poziomem dworów i szlachty; jak tamci mówili sobie, że oni także są ludźmi jak uprzywilejowani i nie gorszymi, im równymi. Oni czytali tegosamego Rousseau, wierzyli w tensam *Kontrakt Społeczny:* mieli wszystkie pierwiastki takiejsamej Rewolucyi. Tylko, bez własnej woli i zasługi, ale szczęśliwym instynktem, spokojniejszą naturą wiedzeni, inaczej skierowali swoje popędy i pragnienia. Kiedy sobie powiedzieli, lub kiedy im powiedziano *„wir sind keine Nation“,* kiedy się obudziło bolesne uczucie upokorzenia, a za niem miłość ojczyzny, pragnienie stać się narodem wielkim, potężnym i wolnym, oni nie rozpoczęli od tego, żeby walić swoje rządy, które nie były z pewnością lepsze od francuskiego; żeby oskarżać, oddawać pod sąd, i ścinać swoich królów i książąt, którzy po większej części nie byli lepsi od Ludwika XVI, nie dysputowali o swoich prawach ani ich formułowali, tylko sami siebie zaczęli wyrabiać, oświecać, kształcić. Tym popędem ożywieni nietylko wydali Göthego i Schillera, tysiące uczonych i artystów, ale pracowali nad sobą, żeby się stać narodem rozumnym, cywilizowanym, bogatym, marząc zawsze o tem i tę nadzieję chowając *in petto,* żeby się stać kiedyś naro-

dem potężnym i pierwszym. Francya z tychsamych pierwiastków wyciągnęła negacyę tego co było, nienawiść społeczną i destrukcyę, a jak poczęła od wielkiej Rewolucyi, tak przez szereg kilku następnych doszła do tego, że dziś, po stu latach, jest wewnętrznie rozłożoną i rozprzężoną, a zewnętrznie przez Niemcy zwyciężoną, upokorzoną i trzymaną w szachu. Niemcy, które nic nie waliły, które o wolności i potędze swojej ojczyzny myśląc, zostawiały swoje rządy w spokoju, a rozwijały się i uczyły same, po tychsamych stu latach doszły do tego, że i te wszystkie polityczne i społeczne ideały wolności i równości mają, o jakich w XVIII wieku marzyły, swój ideał narodowy, patryotyczny urzeczywistniły tak, jak nigdy nawet marzyć nie mogły, i są dziś pierwszą w Europie potęgą. Różnica skutku, zależna od różnicy postępowania i z niej wynikająca, dobra do rozważenia dla wszystkich, którzy narodowego odrodzenia i podźwignienia potrzebują i do niego dążą.

W tym roku, który Gervinus oznacza jako tak ważny i stanowczy dla rozpoczętej rewolucyi umysłowej w Niemczech, w 1768, Schiller miał lat dziewięć.

Że się urodził w Marbach 16 Listopada 1759 roku z rodziców ubogich; że ojciec, wojskowy niższych stopni, felczer zrazu, a po wielu latach i biedach kapitan, był poważny, surowy, dzieci chował w karności, pobożny przytem, rzetelny — Niemcy lubią uważać go za typ swoich przymiotów *ernst, mannhaft, streng.* — Matka dobra, kochająca, łagodna, pełna poświęcenia a w potrzebie odwagi — ją także uważają za typ, i w tem małżeństwie chcą widzieć jakoby urzeczywistnienie słów syna — *das Strenge mit dem Zarten* — że może tym dwom rdzennie niemieckim typowym naturom przypisują naturę syna tak doskonale niemiecką: że Schiller jak Göthe urodził się i chował w najpiękniejszej, w najpoetyczniejszej części Niemiec, w tej południowej, gdzie przeszłość i była najpiękniejszą i najwięcej zostawiła śladów; gdzie natura piękniejsza, a życie łatwiejsze i milsze; gdzie wieś do idylli podobna, a miejskie kościoły i mury mówią o średnich wiekach — że chłopiec od dzieciństwa okazywał usposobienie uczuciowe i rzewne, a nadewszystko pobożne, tak, że kiedy się ucieszył pięknym widokiem, to płakał i modlił się z rozczulenia: że pierwsze

nauki pobierał od Pastora którego bardzo kochał (w Lorch), a którego wpływ może rozwinął to usposobienie tak, że chłopiec marzył o duchownem powołaniu, o kaznodziejstwie, i chciał się teologicznym studyom poświęcić; że od dzieciństwa zarazem jego fantazya była zawsze zajęta teatrem, że teatr księcia wirtemberskiego w Ludwigsburgu zrobił na nim wrażenie bardzo silne, że kiedy się z siostrą bawił, najbardziej lubił bawić się w teatr, robiąc z czegobądź osoby albo sam je udając, i że wojna siedmioletnia, o której ojciec lubił opowiadać, rzuciła w dziecinne serce pierwsze ziarna patryotycznego zapału, o tem dość wspomnieć pobieżnie. Następuje przeniesienie do Akademii wojskowej, założonej przez ks. Karola Eugeniusza (naprzód na tak zwanej *Solitudzie,* a później przeniesionej do samego miasta Stuttgardu), gdzie syn oficerski za darmo na koszt księcia odbiera nauki (z obowiązkiem służby po ich ukończeniu), i w tymsamym roku 1773, kiedy Göthe puszcza w świat swoje pierwsze dzieło, Götza, czternastoletni Schiller wstępuje do Akademii w mundurku, z myślą sposobienia się na prawnika, co po dwóch latach zamienia się na chęć do medycyny. Uczy się i sprawuje dobrze, czytuje Klopstocka z największym zapałem, w szesnastym roku przypadkiem dostaje do rąk Szekspira (Otella naprzód), i czyta go z wielką ciekawością ale z rozczarowaniem, znajduje go zimnym, nieczułym, i darować mu tego nie może, że śmie w patetycznych scenach wprowadzać wybryki humoru i sarkazmu: rozpływa się za to i topnieje z rozczulenia nad tkliwemi wierszami wszystkich możliwych niemieckich liryków, i wpada w zachwyt bez granic nad Ugolinem Gerstenberga: w roku 1777 drukuje w jakimś „Schwäbischen Magazin“ swój własny wiersz: „Der Abend“ (bezimiennie) — potem niektóre inne: czyta wszystko — a po części w sekrecie — co czyta cała młodzież niemiecka — a zwłaszcza czyta Russa i podżega nim w sobie miłość wolności i natury, a nienawiść obecnego społeczeństwa i tyranów, wreszcie czyta Werthera; porwany coraz silniejszym prądem *Sturm und Drangu,* sam zaczyna się czuć poetą, marzy o dramacie, nie może się dość nacieszyć Juliuszem z Tarentu Leisewitza, słyszy jakąś historyę (prawdziwą podobno) dwóch braci, z których jeden złem sprawowaniem naraził się na gniew ojca, a

drugi słodki niby i dobry, a hypokryta, o mało że ojca nie zamordował, kiedy go tamten przypadkiem ocalił; — pierwsze zarysy Räuberów zaczynają powstawać w jego wyobraźni. Z dzieciństwa jeszcze, ze szkoły, ulubiony Plutarch zawsze na swojem miejscu zostaje i utrzymuje, podnieca w nim miłość i admiracyę dla wielkich heroicznych charakterów, a kto wie, czy nie nadaje tonu jego wyobraźni i konturów jego późniejszym bohaterom. Z Russa głównie i z różnych innych czytań tymczasem, wsiąkają w jego umysł różne wyobrażenia filozoficzne, dawna wiara i pobożność dziecka i młodego chłopca znika, a powstaje jakiś ogólny filozoficzny deizm, którego szlachetna miłość dobrego jest cechą i ratunkiem od dalszych gorszych logicznych konsekwencyj i konkluzyj. Popęd poetyczny bije i bucha coraz silniej: zjawia się pomysł do tragedyi *Cosmus v. Medici,* pełnej republikańskich uczuć i spisków przeciw Tyranom. Lata upływały tymczasem, rodzice już coraz niecierpliwiej wyglądali od syna pomocy, żądali praktycznego zawodu, posady: i młody akademik, z głową pełną poetycznych *Schwankende Gestalten,* z sercem pełnem burzących się uczuć, które jeszcze nie wiedziały jak i na co się wylać, z rozpoczętymi *Zbójcami,* zabrał się do dyssertacyi, która miała go prowadzić do ukończenia nauk. Rozprawa ta, pod tytułem *Filozofia Fizyologii,* nie była przyjętą; musiał rok dłużej czekać, uczyć się, pisać nową dyssertacyę. W ciągu tego roku (1779) wracał przez Stuttgard z wycieczki po Szwajcaryi książę weimarski Karol August, zatrzymał się, zwiedzał Akademię, był nawet przy rozdawaniu nagród, a młody uczeń medycyny, który tych nagród aż cztery odebrał, nie patrzał ani na nagrody, ani na swego, ani na weimarskiego księcia, patrzał na młodego Apollina, który w całym blasku piękności i chwały obok tego księcia stał, i pożerał oczyma autora Götza i Werthera, który naturalnie na skromnego premianta nie zważał, i nie domyślał się że w tym niezgrabnym mundurze opięty i uwięziony, siedział poeta jemu prawie równy, jego kiedyś współzawodnik, przyjaciel, jego Kastor, trochę mniej boski może, ale zawsze brat boskiego Polydeikesa. W tymsamym roku także, na urodziny Księcia grali uczniowie Akademii świeżo napisanego i bardzo sławnego Clavigo, a jest podanie, choć w ostatnich czasach zachwiane,

że Schiller występował w głównej roli bez najmniejszego powodzenia, owszem zepsuł swoją grą fatalną całe przedstawienie; *Zbójców* pisał dalej z największym zapałem, i w tajemnicy czytywał przyjaciołom, aż wreszcie examin przeszedł szczęśliwie, i absolwowany elew akademii wstąpił do służby jako Regiments-Medicus (1780).

Czy ten duch burzliwy i wojowniczy, jaki jest w *Zbójcach,* i ten smutny *Weltschmerz,* jaki się objawia w młodocianych wierszach Schillera, jest skutkiem nieszczęść i ucisków doznanych za młodu, a mianowicie podczas nauk w Akademii i podczas służby? Tak zwykle sądzimy, wyobrażając sobie Schillera jako chłopca nieszczęśliwego i prześladowanego; księcia Wirtemberskiego jako małego ale srogiego i nieznośnego tyrana. Rzeczywista prawda jednak jest od tego wszystkiego dość daleką. Schiller nie był ani nieszczęśliwym, ani prześladowanym, owszem lubionym przez współuczniów, przez nauczycieli, i przez tego księcia, który Akademię uważał za swoje największe dzieło, zaglądał do niej ustawicznie, i z uczniami życzliwie a nieraz poufale się obchodził. Był Schiller pod rygorem, jak musi być każdy uczeń w zakładzie zamkniętym, a cóż dopiero w zakładzie urządzonym na sposób wojskowy: ten rygor mógł być nieprzyjemnym; milejby było o jednej godzinie wybiegnąć w pole, a o innej wiersze czytać lub je pisać, niż słuchać dzwonka, o oznaczonej chwili gasić świecę, i ślęczyć nad medycyną; ale oprócz takich przykrości nieodłącznych od jego położenia, wspólnych wszystkim uczniom zakładu, innych ani większych nie było. Książę nietylko nie był (dla Schillera specyalnie) srogim lub przykrym, ale owszem, młody elew patrzał na niego jak na bóstwo, i na wszystkich mowach i wierszach pisanych na akademickie uroczystości, wyraża się o niem z najczulszem przywiązaniem i uwielbieniem. Na podstawie tego, co o ich wzajemnym stosunku pisali Niemcy, możnaby jednę tylko rzecz zarzucić temu księciu w jego postępowaniu względem Schillera: oto, że przyjmując go do swojej Akademii, zrobił rodzicom nadzieję, a przynajmniej dał do zrozumienia, że po ukończeniu nauk da mu dobrą posadę, a tymczasem zrobił go tylko Regiments-medykiem. Ale to zarzut nie wielki. Młody 22-letni chłopiec nie mógł odrazu dostać się na wysokie posady i pen-

sye; książę może chciał mieć go na oku i posuwać, ale nie chciał odrazu posuwać go z wyjątkową szybkością; ten młodzieniec zresztą — w miarę, jak dorastał — uczył się i słuchał z przymusem, widocznie o czem innem myślał; a nie można temu księciu brać za złe, że w dwudziestoletnim Schillerze nie widział autora Wallensteina, ale ucznia Akademii i żądał od niego tego, co od wszystkich innych.

Ten książę Karol Eugeniusz, gwałtowny, samowolny, za młodu rozpustny, a zepsuty swojem stanowiskiem despotycznego pana, oburzał i gorszył swoich poddanych i doszedł do wielkiej u nich niepopularności, tak, że wreszcie, chcąc ukarać Stuttgard, który śmiał na niego sarkać, przeniósł się na rezydencyę do Ludwigsburga, i tu dalej prowadził swój rozpustny zbytkowy tryb życia — (i wtedy Schiller miał sposobność widzieć jego dworski teatr). Do tej niepopularności przyczyniło się i to, czego sprawiedliwość i zmysł moralny księciu za złe poczytać nie może, że w wojnie siedmioletniej trzymał stronę Maryi Teresy przeciw Fryderykowi, i czternaście tysięcy ludzi posłał w pole. Uciski i podatki dokuczyły poddanym tak, że oskarżyli swego pana przed Cesarzem i wytoczyli mu proces, który Prusy otaczały swoją opieką. Ale książę tymczasem sam się wyburzył, upamiętał i poprawił: może pod wpływem kobiety, której młody Schiller także dość nachwalić się nie może. Książę uwiódł czy porwał żonę jakiegoś barona Leutrum, ożenił się z nią morganatycznie, i ona, pod tytułem hrabiny Hohenheim, stała się dobrym duchem i jego i poddanych. Z dawnych wad księcia zostało coś zawsze, a zwłaszcza żywe i samowolne usposobienie, ale nie znać, iżby ono było kiedy wywarło się na Schillera przykrem jakiem słowem lub postępkiem; owszem, kiedy zakładał Akademię, już książę był zmieniony na lepsze, a przez cały czas swego w niej pobytu, Schiller nietylko się na księcia nie skarży, lecz go owszem z zapałem nazywa swoim dobrodziejem, ojcem, Wielkim Karolem i t. p.

Również nie widać, żeby potem, już w służbie, Schiller był doznał jakiej krzywdy. Że miał pieniędzy mało, że musiał pilnować służby i chodzić w mundurze, w którym mu było tak nie do twarzy i niezgrabnie, że najlepsi przyjaciele nie mogli się wstrzymać od śmiechu; że mieścił się w jednej

ubogiej izbie (którą do tego utrzymywał nieporządnie i brudno) z drugim kolegą (porucznikiem Kapf) — to wszystko prawda; jednak nieszczęśliwym nie był, raczej były to dobre czasy i lata. Miał przyjaciół, których kochał, a którzy jego wielbili; miał swobodę i szczęśliwy humor młodości, a wszyscy zgodnie świadczą, że nigdy w życiu nie był weselszy; miał o pół godziny drogi rodziców i siostry, które bardzo kochał (zwłaszcza starszą Christophine), ci rodzice mieli starość spokojną i wygodną; w tymsamym domu w którym mieszkał, żyła i oddychała Laura (pani Vischer, trzydziestoletnia wdowa po oficerze, była jego pierwszą miłością, a miłość ta była, jak się zdaje, odpłacona wzajemnością, i nie zupełnie platoniczna — o ile wnosić można z wierszy do Laury). Czegóż więcej do szczęścia potrzeba? Doprawdy, mając to wszystko, można już znosić cierpliwie obowiązki służby, — i Schiller nie był nieszczęśliwym, może nigdy nie był szczęśliwszym, a przynajmniej swobodniejszym. Tylko w tym mundurze, w tych służbowych obowiązkach i regulaminach, było mu ciasno i niewygodnie; owszem łatwo pojąć, że nieznośnie nawet było pilnować godzin i chorych żołnierzy, chodzić z rapportami, odbywać inspekcye, kiedy kto miał głowę twórczą, pełną popędów tworzenia i zaczętych lub zamierzonych utworów. Kiedy kto za wolnością tęsknił, dla wszystkich a przedewszystkiem dla siebie, temu, zwłaszcza kiedy był poetą, musiało być przykrem to ograniczenie wolności, jakie każdy obowiązek, każda służba koniecznie i dla każdego zawsze pociągać musi. I to, to jedyne jego cierpienie, jedyna sprzeczność pomiędzy nim a życiem jego osobistem; na tle tej sprzeczności zaś rysowały i ukazywały mu się coraz ostrzej i wyraźniej wszystkie sprzeczności między ideałem a rzeczywistością, jakie widział w życiu społecznem, politycznem i obyczajowem. On, jak całe Niemcy, przebywał wtedy swój *Sturm u. Drang*, i dlatego, choć mu się na prawdę nic złego nie działo, a raczej było mu dobrze, szarpał się i rzucał i czuł się skrępowanym. Na prawdę możnaby mu raczej zazdrościć tych lat, które mu się tak bolesne wydawały, bo oprócz wszystkiego, co miał miłego i dobrego w życiu, był to brzask, wschód słońca jego poetycznego zawodu i sławy. Mniejsze poezye wychodziły jedne po drugich: *Zbójcy*, ukończone, wyszły wła-

snym nakładem (za pożyczone pieniądze, co potem stało się powodem długich dla niego trosk i udręczeń), wyszły (w drugiem wydaniu) z drzeworytem na pierwszej karcie, który wyobrażał lwa z podniesioną łapą, i z podpisem: „In Tyrannos", i wywołały taki zapał w całej, a zwłaszcza w młodej publiczności, że przygasł przy nim dawniejszy i już nieco zapomniany zapał dla Götza i Werthera. I teraz dopiero zaczęły się kollizye z księciem. Kiedy Schiller poprawił i przerobił *Zbójców* dla sceny, kiedy pierwszy raz w sekrecie wykradł się do Mannheimu, żeby swoje dzieło na scenie widzieć, książę nie wiedział zapewne, bo go nie ukarał. Ale duch dzieła musiał zwrócić na siebie jego uwagę (czemu znowu dziwić się nie można), bo zalecił Medykusowi, żeby obowiązków służby pilnował, a poezyą bawić się nie ważył. Tosamo nakazywał i ojciec, przestraszony o zawód i posadę syna, i o pomoc, jakiej się od niego na starość spodziewał. Schiller oczywiście tego zakazu ani mógł ani myślał słuchać. Kiedy powtórnie potajemnie wyrwał się do Mannheimu, musiał po powrocie odsiedzieć areszt czternastodniowy. Znowu księciu dziwić się nie można: nie mógł zrobić inaczej; gdyby wojskowi bez urlopu jeździli gdzie i kiedy im się podoba, nie byłoby wojska. Ale po tym areszcie, Schiller w rozpaczy, widząc, że swego poetycznego powołania ze swoim wojskowym i lekarskim obowiązkiem nie pogodzi, przestraszony tym aresztem, przestraszony losem innego poety (Schubarta) którego książę dziesięć lat trzymał w fortecy, postanowił wyrwać się gwałtem z tego stosunku nieznośnej zależności, i uciekł do Mannheimu, gdzie był najlepszy w Niemczech teatr, gdzie *Zbójcy* znalazły szalone powodzenie, gdzie dyrektor teatru, baron Dalberg, robił mu ponętne nadzieje.

I teraz doszliśmy już do chwili, w której możemy zacząć mówić o dramatach Schillera.

II.

ZBÓJCY.

Sto lat temu objawienie gieniuszu, podziw całego narodu, zachwyt, uniesienie, szał młodszych pokoleń, fundament, na którym stanęła sława poety, dziś bynajmniej nie mniejszego jak przed wiekiem, iskra elektryczna, która przeleciała i wstrząsła całe Niemcy, dzieło, któremu równego wrażenia nie zrobił ani Wallenstein, ani Marya Stuart, ani Faust — a które po stu latach wydaje nam się poprostu niedorzecznem. Niemcy mówią o „Zbójcach" z uszanowaniem i z sympatyą, lubią widzieć ich na scenie, bo to pierwsze dzieło wielkiego Schillera, bo ich przenosi o wiek w tył w heroiczną epokę odrodzenia ich poezyi, bo niektóremi scenami i słowami wywiera jeszcze wrażenie; publiczność mniej wykształcona lubi ten strach i tę zgrozę, jakiemi ją przejmuje niecny Franz, to politowanie, z jakiem się rozczula nad nieszczęśliwym starym ojcem: aktorowie lubią tę rolę Franza, która im daje niezaprzeczone pole popisu, i dobrze grana, robi zawsze effekt; ale człowiek z zastanowieniem i ze smakiem, nie może o tej sztuce powiedzieć nic innego, tylko, że ona nie ma sensu, i musi ze zdumieniem zapytywać, jakim sposobem tragik jeden z największych na świecie mógł taką napisać, jakim sposobem umysł i zmysł moralny, jeden z najwyższych i najszlachetniejszych, mógł taki pomysł począć

i wydać? A jeżli na pierwsze odpowiedź jest łatwa, nie ma poety, nie ma geniuszu, któryby nigdy nic gorszego nie był zrobił, a dramat zaczęty w 18-tym, skończony w 21 roku życia, w samej młodości autora, ma wymówkę doskonałą wszystkich swoich usterków, to drugie będzie zawsze do zrozumienia trudniejszem.

W ośmnastu leciech można źle myśleć i sądzić, ale dobrze czuć można i trzeba; owszem, łatwiej jest mieć zmysł moralny prosty i czuły w tych latach, kiedy człowiek jest prawie jeszcze takim, jakim wyszedł z rąk Boga i rodziców, aniżeli później, kiedy przez doświadczenia życia, przez widok wiela złego, u wielu zmysł moralny się krzywi, u wielu choć się nie krzywi, ale się ze złem oswaja, przytępia, traci wrodzoną szlachetną czułość. Karl Moor tymczasem ze wszystkiemi swojemi heroicznemi instynktami i popędami, idzie na zbója, rabuje, rabować pozwala, nieraz morduje.... a nie to jest najbardziej zadziwiające, że w tem rzemiośle i życiu zostaje szlachetnym, to dziwniejsze, to niepojęte, że szlachetnym będąc, na takie rzemiosło się puszcza, na takie postanowienie się zdobywa, że zanim zbójem został, pomyślał, przypuścił, że zbójem być można i że on nim być może.

To jest ten pierwiastek niedorzeczny, to jest absurdum w *Zbójcach*, a że to właśnie jest ich założeniem i rdzeniem, więc z tego wynika, że niedorzecznem musiało być wszystko, co z tego założenia jako logiczne następstwo wynikło.

Oczywiście, nie byłoby sprawiedliwie, i nie byłoby warto, z powodu biednych *Zbójców* stawać na wysokim koturnie zasad, rozdzierać na sobie szaty ze zgorszenia, i mówić że autor miał głowę przewrotną. Wystarcza powiedzieć z wszelkiem wyrozumieniem i pobłażaniem, że ją miał przewróconą tylko kiedy to pisał, że jego dzieło nie da się żadną miarą uważać się za rzecz poważną, i uznać wreszcie i tem go tłómaczyć, że to przewrócenie pojęć było w owym czasie rzeczą dość powszechną, zatem i u niego naturalną, i że ono właśnie, jak sprowadziło niedorzeczność tego dramatu, tak stanowi dziś jego historyczną wartość i jego ciekawość, bo jest wiernem odbiciem i świadectwem czasu.

Społeczeństwo jest zgniłe, zgrzybiałe, spróchniałe, strupieszałe; prawa są niesprawiedliwe, ludzie są spodleni, oto, co powtarzały wszystkie młode umysły i serca gorące; oto wniosek, oto sąd o świecie, jaki wyciągały z widoku i doświadczeń wszystkich swoich dworów i rządów. Człowiek i naród dusi się w takiej atmosferze, albo jeżeli jej duszności nie czuje, to gnije. Filozofowie — ten Rousseau, którego młody Schiller czytał i wielbił z łatwowiernością niedoświadczenia — mówili, że człowiek jest zepsuty przez cywilizacyę, a poprawić się i wyszlachetnieć może tylko przez powrót do natury. Ci sami dodawali, że do natury, do godności człowieka, droga przez wolność, a wszystkie najgłębsze i najlepsze razem popędy i instynkta młodości odpowiadały: prawda! Ktoby te więzy zerwał, ktoby oswobodził siebie, a swoim przykładem wielu, czy nie miałby pewnej wielkości? Kto swoim czynem wyswobodziłby wszystkich, czy nie byłby bohaterem i geniuszem? Karl Moor jest więc ciekawy i jest sympatyczny jako zbiór i wyraz tych wszystkich popędów młodzieńczych, niedoświadczonych, nieznających świata i życia, ale dobrych o tyle, że spowodowane były oburzeniem na złe; jest protestacyą ówczesnych pokoleń przeciw niesprawiedliwemu, uciążliwemu prawu i państwu. Niedowarzony, niedoświadczony i zuchwały, byłby i usprawiedliwionym i nawet sympatycznym, gdyby w swoich aspiracyach ku wolności i sprawiedliwości, zerwał się jak Don Kiszot na walkę z olbrzymami; byłby naiwnym, ale szanownym, gdyby walczył nawet z wiatrakami i wybrał się naprawiać wszystkie krzywdy na świecie — a sztuka dlatego ma swoją wartość historyczną, że mówią przez nią wszystkie indygnacye i wszystkie aspiracye wieku; dlatego zaś ma jeżeli nie wielką artystyczną wartość, to w każdym razie tu i owdzie piętno wielkiego talentu, że Karl Moor mówi czasem z wielką mocą to, co myślał, co głęboko czuł sam Schiller. I gdyby Karl Moor nie był rozbójnikiem, możnaby z nim dyskutować i nieraz go zbić, ale możnaby w niego wierzyć i patrzeć na niego z poważaniem i z sympatyą. Dlaczego jest rozbójnikiem? Dlatego, że Schiller kiedy go w myśli swojej począł, miał lat ośmnaście i swego pomysłu rozważnie osądzić nie umiał; że *Sturm und Drang* szalał i wrzał w najlepsze, i wedle mądrego wyrażenia Gerviunsa, wprawiał „żyjących w ponurej samotności w bacchantyczne napady poetycznego szału“ i wywoływał „to

„dziwaczne wykrzywienie i przekręcenie poezyi, ten brak „sensu i myśli, który graniczy z szaleństwem raczej, niż „z głupstwem“ — dlatego, że romantyczna protestacya przeciw wszystkiemu, co jest, wydawała się bądź-cobądź piękną i poetyczną, że jak jednych doprowadzała do melancholii i *weltschmerzu*, jak sprawiała, że ogromna większość dobrodusznie podziwiała i wielbiła Werthera jako człowieka, tak u innych znowu objawiała się jako niby czynne i heroiczne wyzywanie świata, jako awanturnicza śmiałość, która najczęściej kończyła się na awanturniczych romansach. Ta poezya, ten romantyczny urok niepodległego i awanturniczego życia, wskazał pisarzom i wydawcom obfite i ponętne źródło ciekawych sytuacyj w rozbójniczych charakterach i przygodach (a choć romanse zbójeckie po *Zbójcach* Schillera dopiero naprawdę weszły w modę, choć sławny Rinaldini po nich już był pisany, to młodziutki Schiller już takie czytywał, a usposobienie i upodobanie ogółu wpływa zawsze potężnie na pisarzy nawet największych, zwłaszcza, kiedy są młodzi) — to wszystko, ten rozkiełznany i rozhukany romantyzm tłómaczy, że rozbójniczy zawód jako protestacya przeciw zepsutemu społeczeństwu, mógł mieć swój poetyczny niby urok, że zwłaszcza dekoracya tego zawodu, lasy, wyprawy, pistolety (nawet brody i wysokie buty w przeciwieństwie do peruk, ogolonych twarzy i płytkich trzewików) mąciła i łudziła łatwowierne wyobraźnie, że Karl Moor mógł do rozbójników przystać, a sobie samemu, i całej publiczności, i autorowi samemu, wydawać się w tym stroju i w tej roli poetycznym i heroicznym.

Bardzo piękne, doskonałe wytłómaczenie całej tej zagadki, stosunku Schillera do wyobrażeń współczesnych a przedewszystkiem do Rousseau, zagadki, genezy i samej możliwości *Zbójców,* a wreszcie figury Karola Moora, znajduje się w nie nowej już, ale u nas niewiele znanej, małej ale ważnej książeczce Kuno Fischera: „*Die Selbstbekentnisse Schillers*“ (Leipzig 1868). „Życie, mówi Rousseau, powinno wrócić do ideału, do natury, zrównać się z tym ideałem przez „nowy sposób wychowania i nowy porządek rzeczy. Ale ten „jego ideał jest nieokreślony i nie ma go nigdzie, prócz „w jego wrażeniu i w jego fantazyi. To jest raj, który „trzeba dopiero własną fantazyą stworzyć, wymyślić go na „to, by za nim tęsknić i w nim się zakochać. Tym sposobem całe wewnętrzne życie człowieka zamienia się pomału „w tkliwość i w fantazyę, jedna drugą pobudza, jedna z drugiej snuje wątek coraz nowych marzeń i wrażeń. Jedna „i druga zaś wydaje usposobienie umysłu bardzo poetyczne „zapewne, ale bardzo wątpliwej, rzetelnej wartości.... Umysły „tym wpływem opanowane, wpadają w stan namiętnego naprężenia, w którym młodzieńczy zapał i żądza nowości „łączy się z idylliczną tkliwością, a światoburcze plany lepszej przyszłości z rozkosznemi snami o miłości i szczęściu....“ (str. 17, 18). W takiem usposobieniu fantazya Schillera, silna i żądna wielkich czynów, naturalnym biegiem rzeczy „stworzy sobie jakiś urojony pierwowzór ludzkiej silnej i pięknej natury i z niej powstałego społeczeństwa, a obok tego „ideału przesadną karykaturę ludzkiego zepsucia. To położy „na karb skrzywionego stanu społecznego i obyczajowego, „ideał zaś wyobrazi sobie prześladowanym, odepchniętym „i zmuszonym polegać jedynie na tem jednem co mu zostało, „na uczuciu własnej siły. Wyobrazi sobie naprzeciw wytworzonego przez historyę społeczeństwa, państwa i prawa, „jakieś społeczeństwo niby przyrodzone, wedle natury, i odmaluje je sobie najżywszemi barwami. Ztąd to rozboje „w Czeskich Lasach, ztąd Karl Moor, który marzy o jakichś „ideałach natury i pierwotnej przeszłości; a wreszcie odepchnięty przez ojca, staje na czele bandy rozbójników i „wypowiada wojnę całemu istniejącemu porządkowi rzeczy“. (str. 26, 27).

Ale nie troszcząc się dalej o paradoxalne założenie i wynikającą z niego treść więcej niedorzeczną niż tragiczną, trzeba nareszcie przystąpić do pytania, czy tak jak Schiller swoją rzecz pojął i wymyślił, czy ją wykonał dobrze? czy jego sytuacye są naprawdę dramatyczne? jego postacie żyjące i zajmujące? czy jest, pomimo wszystkich błędów i fałszów ta siła wrodzona i porywająca, ta oryginalność, ta gienialność rodzima, której świat niemiecki ówczesny od poezyi i od poetów żądał?

Że ją ten świat współczesny w *Zbójcach* Schillera widział i podziwiał, to jest zupełnie naturalne. Jeżeli na nas,

nierównie chłodniejszych i mniej wrażliwych, na nas, którzyśmy i z poezyi i krytyki naciągnęli w siebie jak gąbka, a przez to nauczyli się i więcej od poezyi wymagać i lepiej w niej odróżniać to, co naprawdę celne, od tego, co pośledni, jeżeli na nas pomimo, żeśmy starsi, doświadczeńsi i względem literatury dość sceptyczni, *Zbójcy* chwilami robią wrażenie (naprzykład niektóre oburzenia Karola lub strach Franza) — cóż musiało być wtedy? Ówczesny świat dramatyczny był nierównie ciaśniejszy, ówczesne doświadczenie i wymagania mniejsze, a wrażliwość nierównie większa od naszej. Na publiczność tak usposobioną spadł jak piorun dramat, który pod figurami wprawdzie, ale z wielką siłą namiętności dotykał wszystkich kwestyj, o których to publiczność właśnie myślała, który wszystkim jej oburzeniom i aspiracyom dawał wyraz, jakiego jeszcze nigdy nie słyszała, który działał na jej wyobraźnię i na różne jej uczucia przez straszne sytuacye, kolizye, i intrygi, który był w zupełnej zgodzie i harmonii z jej smakiem, a nawet z jej złym smakiem. Cóż naturalniejszego, że ją oczarował, porwał, zachwycił, że się tak podobał, takie zrobił powszechne i gwałtowne wrażenie, że się aż Goethe zachmurzył trochę, i może sam siebie pytał, choć tego nigdy wyraźnie nie powiedział, czy warto było napisać Götza, a mieć na warsztacie Ifigenię i Egmonta, dla takich, co za tymi *Zbójcami* tak szaleją?

My dziś musimy przyznać, że przecież musi tam być wielki zasób gienialności prawdziwej i rzetelnej, jeżeli pomimo takiego mnóstwa gienialności fałszywej, ówczesnej niemieckiej *Genialität*, pomimo tej niedorzeczności bliższej wprawdzie szaleństwa niż głupstwa, ale wpadającej przecież nieraz w śmieszność, jeżeli pomimo tego dramat ten nie cały umarł i niektóremi swemi stronami zawsze wrażenie robi. Jednak, nie możemy nie widzieć, że wchodzi w kategoryę melodramatu, czyli sytuacyj wzruszających lub przestraszających, a bez wewnętrznej podstawy i racyi, że w wykonaniu, nie dlatego tylko, że jest pisany prozą — bo przecież Götz i Egmont taksamo — ale stylem, charakterem i rozmiarami osób, wrażeniem jakie sprawia, nie dochodzi godności tragedyi, ale jest pomimo zamków i lasów, rozbójników i regierende Grafen „ein bürgerliches Drama". Wreszcie, że jest

wcale nie tak oryginalny, jak przy jego ukazaniu się myślano, ale (nie w wykonaniu, nieszczęściem tylko w pomysłach) bardzo naśladowany, bardzo pożyczany, mianowicie z Szekspira.

Dwóch braci, jeden zły, drugi dobry: i ten zły podstępem gubi w umyśle ojca tego dobrego, który dalej nie ma poco pokazywać się w domu; wszak to już znane, to się gdzieś widziało. Gdzie? w Królu Learze. Wprawdzie Edmund u Szekspira jest lepszy i nie tak podły jak Franz u Schillera, bo jest odważny i dzielny, i gdyby nie był złym, mógłby być bohaterem. Wprawdzie Edgar nie zrobił nic złego, nie miał długów jak Karol, i nie był gdzieś daleko w uniwersyteckiem mieście, ale był w domu i z domu przed gniewem ojca uciekał; ale z temi małemi zmianami grunt sytuacyi jest z Szekspira wzięty. I to tak otwarcie, tak naiwnie, że tu jak tam podstęp zasadza się na liście, który chytry syn czyta łatwowiernemu ojcu. Cała różnica, że w Learze to jest niby list Edgara samego do brata, a w Zbójcach list kogoś trzeciego do Franza o różnych występkach Karola. Łatwowierność starego Moora, jego uczucia względem obu synów, są żywcem kopiowane ze starego Glostera, a scena, w której Karol nie dając mu się poznać, pociesza go, bierze w opiekę i prosi o błogosławieństwo — wzięta znów żywcem z tych scen Leara, gdzie Edgar w przebraniu prowadzi ślepego ojca. Franz znowu jest tak kopią Ryszarda III i Jaga, jak wszyscy zdrajcy i łotry z melodramatu XIX wieku są znowu synami i kopiami Franza, a jego pierwszy monolog jest naprawdę dłuższą tylko i cokolwiek odmienną, ale parafrazą monologu Ryszarda; powody ich złości do ludzi i świata są podobne, dusza jedna na wzór drugiej, tylko proporcya między siłą duszy i zbrodni u jednego a u drugiego taka, jak pomiędzy ich celami, jak pomiędzy koroną angielską a hrabstwem Moor.

Z tem zastrzeżeniem, można znowu przyznać, że pierwsza scena, w której Franz ojca dręczy, sączy mu po kropli podejrzenie, strach, wyrzut sumienia, wreszcie rozpacz, a sam dobrego i czułego syna udaje, napisana jest zręcznie, na scenie (skrócona) efekt robi na każdym, a na widzu naiwnym i mniej wykształconym ogromny, rozciekawia go,

przejmuje go dreszczem, i że Franz jest z melodramatycznych czarnych charakterów niezaprzeczenie najlepszym — grany przez dobrego aktora, jest doprawdy strasznym

Karol? W Mannheimie na owych przedstawieniach, na które się Schiller wykradał ze Stuttgardu, i na publiczność, która myślała i czuła bardzo podobnie do tego Karola, już on wrażenia nie robił. Skarżono się, że na najlepszej scenie niemieckiej wszystkie role obsadzone były świetnie, tylko ta jedna nie tak, jakby należało. Widać, że takie już przeznaczenie tej roli; czy jej aktorowie nie lubią, czy dyrekcye oddają ją w słabsze ręce, nie zdarzy się widzieć lub słyszeć, żeby Karol miał powodzenie na scenie, żeby publiczność na niego zważała i nim się zajęła; całą uwagę, cały interes zabiera Franz. Że jest nierównie bardziej efektowy i zajmujący, że jest rozmaity i zmienia się, kiedy Karol występuje od początku w sytuacyi dość jednostajnej i w jednostajnej uroczystości swoich oburzeń na świat i ludzi, a następnie skarg i narzekań, to prawda. Pomysł tak z gruntu fałszywy, niepodobna prawie, iżby się był stał żywą i tragiczną postacią. A przecież ten Karol w pierwszym akcie, w pierwszej scenie mianowicie, ściąga uwagę myślącego czytelnika, a nawet jego współczucie, i zostaje mu w pamięci bodaj czy nie więcej niż Franz. Podstępy i zdrady tamtego i sposób ich prowadzenia zna się zkądinąd; w Karolu widzi się i słyszy coś nowego, coś, czego przed nim nikt, po nim nikt tak nie powiedział, chwyta się na gorącym uczynku czas, jego myśl i jego uczucie, słyszy się, co Schiller młody o swoim świecie myślał, a w tej pogardzie, podłości i małości drga takie silne pragnienie czegoś lepszego, takie przekonanie że inaczej być powinno, iż to najwyraźniejszy, może najgłębszy ślad lwiego pazura w dramacie, który zresztą mógłby nie być napisanym przez lwa. A potem, doprawdy, ma się uszanowanie i sympatyę dla młodzieńca, który Plutarcha czyta, a czytając go, brzydzi się na widok *dieses tintenklecksenden Saeculum*. Nie wie się jeszcze, że on Plutarcha źle czytał, że jego bohaterskie popędy skończą się rozbojami, i lubi się go za to, że czyta Plutarcha — co Bóg wie, czy jeszcze kto na świecie robi. A kiedy z wspaniałą prawdziwie pogardą kreśli obraz *„des schlaffen, Castraten-Jahrhundertes“*, chciałoby mu się czasem wtórować.

Wniosek, jaki z tego wyciąga, jest bardzo charakterystyczny: echo Russa i lat poprzedzających rewolucyę francuzką. *Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre; das Gesetz hat noch keinen grossen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse.* A obok tego patryotyczne i republikańskie marzenia o wielkości Niemiec, takiej, że Rzym i Sparta pójdą w kąt. To wyzwanie prawa, to pojęcie, że ono, że dzisiejszy stan państwa, społeczeństwa i cywilizacyi jest powodem wszystkiego złego, to jest punkt wyjścia i klucz do całej roli Karola. Schiller jednak słuszności mu w tem nie przyznaje i w ostatnim akcie w jego własne usta kładzie słowa, które mówią aż nadto wyraźnie, że złe prawo jest jeszcze lepsze niż bezprawie. Ale że te oburzenia i gniewy, ta wspaniała pogarda wszystkich małości, jest z jego myśli i duszy, i że wyrażona jest z wielką energią, to pewna. I dlategoto ustęp najświetniejszy nie sztuki całej może, ale całej roli Karola.

Po nim przeciwieństwo jego i Spiegelberga, natury bohaterskiej i pospolitej, która jednego doprowadza do rozbojów, ale w jakiejś utopijnej i fałszywej, niby szlachetnej myśli, kiedy drugi urodził się na rzezimieszka, oszusta i złodzieja, przeciwieństwo, które ma Karola we właściwem świetle pokazać; a potem spada nieszczęście: list Franza, rozpacz i wściekłość Karola, i wreszcie myśl, żeby pójść w las i rozbijać.

To jest ten punkt w dramacie najważniejszy a najsłabszy; zawiązanie niby tragiczne, a naprawdę niedorzeczne; defekt organiczny, paradox w samem poczęciu, brak rozumnej podstawy, zatem w dalszym ciągu brak piękności i tragiczności prawdziwej.

Jest ich kilkunastu, może więcej, młodych ludzi, uczniów uniwersytetu, którzy przez lat kilka więcej oczywiście siedzieli w knajpie niż w Collegium, byli *genial*, a więc na swoje nauki i egzamina patrzyli z góry, przytem szli wiernie za natchnieniem swego *Genie* i byli sobie *bewusst*, że musi być dobrem wszystko, co im ich *Genie* robić każe; *Genie* poddawał różne wzniosłe pomysły, między któremi na

pierwszem miejscu stało oczywiście prześladowanie *Filistrów*, burdy po mieście w dzień i w nocy, nieraz może i heroiczne bójki z pachołkami policyi — aż po latach paru czy kilku tej gienialnej egzystencyi i nieograniczonej wolności pokazało się, że źle. Długi na wszystkie strony, nie wielkie oczywiście — długi w piwiarni, w restauracyi, u praczki i podobne; ale każdy dług jest wielki dla tego, kto go zapłacić nie może. Z władzami akademickiemi, z senatem, ba może z władzami policyjnemi, stosunki bardzo naprężone, jeżeli nie zupełnie zerwane; o egzaminach, a zatem w dalszem następstwie o *Anstellung* i o normalnem spokojnem życiu *als Familienvater und solider Mensch, Beamte, Kaufmann, Professor* etc., nie ma co myśleć; zanadto zadarło się z całym światem i jego porządkiem, z uniwersytetem, z policyą, ze wszystkimi *Filistynami* całego miasta; a więc wskutku tego po burzliwej, odurzającej, heroicznej i gienialnej epoce następuje niepewność co dalej, czczość, przesyt, *Weltschmerz* mówiąc poetycznie, a prozaicznie *Katzenjammer*. Byłaby wprawdzie rada: pójść do pana Rektora, zrobić akt skruchy i poprawy, wziąć się do *Juristerey und Medicin,* z pomocą i pośrednictwem starszyzny dojść do jakiejś honorowej kompozycyi z wierzycielami i z policyą, i za czas jakiś olśnić i zbudować świat pod postacią Commercienrathów, Medicinalrathów, wielkich Gelehrterów, twórców filozoficznych systemów i tak dalej. Wszyscy ci młodzi ludzie mają przyszłość przed sobą. Karl Moor naprzykład mógłby, gdyby go doczekał, zasiadać na kongresie wiedeńskim jako pełnomocnik pruski, Spiegelberg jako jego pomocnik i poufny agent do szczególnych poruczeń; Roller ma w sobie materyał na jenerała, Schufterle byłby świetnym komisarzem cyrkularnym w Galicyi za czasów Metternicha, mógłby wyjść nawet na takiego starostę jak Breindel, na takiego dyrektora policyi jak Sacher; w Grimmie siedzi może wielki filozof, w Ratzmanie może humorystyczny poeta albo popularny aktor jak Nestroy i Treumann, albo cięty, dowcipny dziennikarz; każdy mógłby mieć świetną przyszłość. Ale na to nie pozwala *Genie*. Upokorzyć się, uczyć się, przymusić się do wszystkich urzędowych i przepisanych egzaminowych głupich formalności, to nie dla ludzi co za godło wzięli sobie gieniusz

i wolność. A więc nie mają co robić i nie wiedzą co robić. I wtedy, jeden ambitny a praktyczny, który wie, że pieniądze to grunt, marzy o wielkich spółkach i przedsiębiorstwach przemysłowych, o tem mianowicie, żeby na wielkim świecie, w Paryżu naprzykład, założyć na wielką skalę stowarzyszenie oszustów i rzezimieszków, który przytem wie dobrze, że we wszystkich interesach, kto stoi na czele, ten ma prawo do lwiej części zysku i dla siebie tę część w myśli przeznacza: Spiegelberg rzuca pierwszą myśl, żeby zerwać ze społeczeństwem, w którem wyrozumiałości i powodzenia tak mało, a szukać szczęścia własnym przemysłem. Zdawałoby się, że w każdem na świecie zebraniu młodych ludzi, choćby gienialnych i zdesperowanych, ale jeszcze nie oszustów i rzezimieszków, wniosek taki albo byłby wzięty za żart i wyśmiany, albo jeżeli nie, to wnioskodawca byłby wzięty za kark i wyrzucony za drzwi. Tu nie, tu jest wahanie tylko, ale nie ma ani śmiechu, ani oburzenia. Jednych wstrzymują jakieś skrupuły, drugich nadzieja że dałoby się może jeszcze jakoś pogodzić ze światem; innym dość nieprzyjemnie ukazuje się w perspektywie szubienica; ale kiedy im Spiegelberg dowiódł jasno jak na dłoni, że nie mają nic do stracenia i żadnej drogi przed sobą, chyba, że chcą nikczemnie zarabiać i pracować, albo w wojsku słuchać kaprala i bębna (Wahl? Was? nichts habt ihr zu wählen. Akt I, sc. II), uznają wszyscy, że nie mogą zrobić nic innego, ani piękniejszego, jak zostać rozbójnikami. Ciekawe są słowa, któremi Spiegelberg porywa ich za serca i za wyobraźnie: *Wenn noch ein Tropfen deutsches Heldenblut in euren Adern rinnt — kommt! Wir wollen eine Räuberbande zusammenziehen.* Słowa te kładzie Schiller w usta jedynego między nimi zupełnie skończonego łotra, lepsi oczywiście tak nie myślą: ale dziwna przecież, że nie protestują.

Ale wielkiej myśli potrzeba wielkiego człowieka, a między nimi któryż większy, który taki jak Moor! Wszyscy czują jego wyższość, wszystkie oczy zwracają się na niego, bez niego nic! Rzym i Sparta upadły bez głowy, banda nie uda się bez Moora. Moor w rozpaczy, odepchnięty jak sądzi przez ojca, ze wszystkiego wyzuty, zmuszony i Amalii się wyrzec, pragnie zemsty nad społeczeństwem niesprawie-

dliwem które jego przewinienia ukarało tak srogo; zemsty za wszystkie jego bezprawia, okrucieństwa i hipokryzye, i przyjmuje. Przysięgają wszyscy — oni wierność i posłuszeństwo, on sprawiedliwość i męztwo; jeden tylko Spiegelberg nie podziela powszechnego zapału. Jego myśl jest skrzywiona, z praktycznej zeszła na błędne drogi utopii i idealizmu. On chciał być prostym złodziejem i rabusiem i nazbierać jaknajwięcej pieniędzy; Moor filozofuje i poetyzuje: chce być mścicielem sprawiedliwości, naprawcą krzywd, Don Kiszotem! Ale który z nich naprawdę mniej zły? podobno już łatwiej znieść rozbójnika, który przynajmniej wie czem jest i otwarcie to przyznaje, aniżeli takiego, który to samo robiąc, podziwia i podziwiać każe swoją wzniosłą bohaterską naturę i cnotę. Jeden ma przewrotne sumienie, drugi przewrócone sumienie i głowę. Jeden mówi przynajmniej poprostu, zostaję rabusiem, bo chcę pieniędzy a nie mam swoich, więc potrzebuję cudzych. Drugi byłby bardziej oburzającym, gdyby nie był bardzo komicznym, kiedy woła: *Mein Geist dürstet nach Thaten, mein Athem nach Freiheit* — a więc *Räuber und Mörder*.

Że kobiety Schillera bywają bardzo pięknemi, poetycznemi kreacyami, któżby śmiał przeczyć. Jest w nich obok idealnej wzniosłości duszy, taka siła miłości i poświęcenia, taka wysoka godność ludzka i kobieca, taki wrodzony popęd do tego zawsze co najlepsze i najszlachetniejsze, tyle heroizmu, a tyle razem kobiecej czułości, taka zdolność uczucia i przeczucia, i taki częstokroć poetyczny urok tęsknoty, smutku, cierpienia, że niejedna z nich wygląda jak wcielona pieśń, pieśń złożona ze wszystkich uczuć szlachetnych i wzniosłych, jakie mogą być w duszy ludzkiej. A kto się z nich czasem śmieje, że są sentymentalne, ten niech sobie przypomni, czy się sam nigdy ich sentymentami nie rozrzewnił albo nie zapalił. Ale kobieta Schillera nie ukazała się odrazu w swoim charakterze poetycznym, prawdziwie idealnym. Zanim jej skrzydła wyrosły i wzleciała wysoko, w najwyższe istotnie sfery ideału, jako królowa z Don Carlosa i Tekla, w najwyższe sfery tragicznego majestatu jako Marya Stuart, siedziała zamknięta w szarej, niepozornej i niepowabnej poczwarce, z której doprawdy nikt nie byłby mógł wróżyć, że

wyleci taka idealna Psyche z motylemi skrzydłami o tęczowych kolorach. Poczwarką późniejszych kobiecych kreacyj Schillera jest Amalia. Niby to zawierają się w niej wszystkie pierwiastki charakteru Elżbiety i Tekli, jest i czuła, i wzniosła, i godna, i w potrzebie mężna i kochająca bez granic, ma wszystkie niby własności i cechy natury tamtych, a jest niesmaczna, ckliwa, fałszywo-poetyczna — w niektórych chwilach poprostu śmieszna. Gdyby kto chciał zrobić karykaturę kobiet Schillera, nie mógłby zrobić podobniejszej a zarazem bardziej wydrzeźniającej, jak zrobił sam Schiller w tym swoim pierwszym niewieścim ideale [1]).

Czem ona jest, i jaka jej w zamku Moorów pozycya? Prawdopodobnie sierota jakaś i może daleka krewna na opiece, z wielkiego domu von Edelreich, a bez majątku; śpiewa, gra na lutni, przypuścić można że w wolnych chwilach i literaturą się trudni, wiersze recytuje na pamięć w ogrodowej altanie, jest *gebildet*. Naturalnie, kocha pięknego Karola; nie mogło być inaczej. Dwie piękne dusze, wielka młodzieńcza i czuła dziewicza odgadły się, przeczuły, poznały i przysięgły sobie wieczną miłość w obliczu gwiazd i lutni *in der Gartenlaube*, i dały sobie tej miłości zakład czy zadatek w postaci pierścionków, portretów na niebieskich wstążkach, i tak dalej. Karol pojechał, Amalia została; Karol zbijał bąki i robił długi, Amalia tęskniła i uniewinniała, wierzyła.— On! nie mógł przecież zrobić nic złego. A kiedy długów i wybryków było coraz więcej, kiedy ojciec się gniewał i napominał, kiedy przez chytrego Franza podstępnie jątrzony groził, Amalia płakała, ale starego Grafa kochała zawsze jak córka i w sercu swojem nie oskarżała. Taką czułą i troskliwą, pełną dziecinnej czci i przywiązania, widzimy ją w pierwszej scenie drugiego aktu, kiedy się nad

[1]) Schiller sam, w krytyce „Zbójców“, ogłoszonej w *Würtembergisches Repertorium der Litteratur* 1782, mówi o Amalii, że „ona jest najsłabszą stroną całej sztuki; tu poeta został poniżej mierności“. Dodaje wszakże, że począwszy od czwartego aktu podnosi się i on i jego heroina. (Braun, Schiller und Göthe im Urtheile ihrer Zeitgenossen. Leipzig 1882.)

śpiącym starym Moorem rozrzewnia, choć się w pierwszym na niego oburzała.

Ale w zamku jest i Franz! i Franz Amalię widzi, słucha jej lutni, oddycha tem samem co ona powietrzem; a czyż można Amalię widzieć i tem samem powietrzem oddychać i nie kochać jej? Franz kocha, rozpaczliwie, bo bez nadziei wzajemności, tem namiętniej, tem wścieklej, że nigdy od tej ani od innej wzajemności spodziewać się nie może, każda ze wstrętem odwróci się od jego potwornej twarzy, z pogardą od jego potwornej duszy. Całe zaś ludzkie pragnienie miłości, dusza i zmysły, dręczone, niezaspokojone, staje się jakąś namiętną i mściwą żądzą posiadania. Tak za przykładem Franza kochają wszystkie łotry i wszystkie potwory późniejsze, (naprzykład Negri w Cenci Słowackiego), a Franz kocha tak za przykładem Ryszarda III, z tą różnicą, że tamtego cieszy tylko tryumf, opanowanie kobiety pomimo swojej brzydkości a jej odrazy; a Franz, Niemiec, chciałby może być kochanym, on też także chciałby siadywać w altanie i śpiewać: *Will sich Hector ewig von mir wenden* (tak się przynajmniej zdaje, kiedy w zakończeniu ostatniej sceny I-go aktu pada przed Amalią na kolana). Ale dzieje mu się tak jak osłu w bajce Lafontaina, kiedy chciał naśladować skoki i karesy mopsika.

Franz, który chce jej serca naprzód, próbuje podstępem oderwać je od Karola. Karol pierścionek Amalii darował *einer Metze*. Amalia nie może, nie chce wierzyć, ale płacze. Karol, co więcej, wstydliwą jakąś chorobą stoczony, wygląda jak trędowaty, jak chodzący zgniły trup. Amalia nie płacze, ale bije, a czytelnik zdziwi się trochę, bo gotów uznać pomysł Franza szatańskim, nie może uznać, żeby pomysł Schillera (a bardzo obszernie i starannie wykonany) — był estetycznym, a argument Amalii na wysokości jej tragicznej godności. Jednak darmo, oswoić się z nim trzeba, bo nieraz jeszcze Amalia w rozpaczy do takich uciekać się będzie. Karol, co najgorzej, ma duszę tak zeszpeconą, tak stoczoną, tak strupieszałą i trędowatą jak ciało — ale teraz już Amalia nie płacze, ratuje ją wiara: to prawdą być nie może, a zatem wszystko kłamstwo, wzniosła i czysta dusza odgadła zdradę i zawstydziła zdrajcę. Wtedy Franz zmienia taktykę; udawał tylko, postanowiony przez brata stróżem jego skarbu, jego Amalii, próbował jej tylko, chciał się przekonać, czy ona godna drogiego Karola. Amalia rzuca mu się na szyję, dała się złapać. Ale zaledwo zaczął zlekka siebie na miejsce brata wysuwać (prawda, że zbyt rychło i niezgrabnie zwłaszcza na takiego chytrego zdrajcę), pomiarkowała się znowu, kazała mu iść precz, a sama, przeklinając bogatych i wielkich, zerwała perły z szyi, bo bez nich będzie godniejszą ubogiego wydziedziczonego Karola. Zdawałoby się, że po tem nic innego zrobić nie może, tylko wyjść z zamku, wyszukać gdzieś Karola i z nim się połączyć. Ona przecież zostaje. A kto rozsypane perły podniósł z ziemi, Franz, czy służący, czy może sama Amalia, kiedy trochę ochłonęła z gniewu? o tem już historya milczy.

To akt pierwszy.

Drugi otwiera Franz, któremu ojciec za długo już żyje i trzyma majątek. Usunąwszy brata, Franz byłby już u celu, gdyby nie ten stary, i namyśla się jak go sobie z drogi usunąć. Nie można zaprzeczyć, że w tym monologu jest siła, mianowicie, kiedy Franz, nie chcąc ojca zgładzić nożem ani trucizną, bo to się wydać może, postanawia zabić go zapomocą środków wewnętrznych, moralnych, a roztrząsając różne po kolei uczucia, pyta, które z nich zabija najpewniej, i opisuje po kolei strach, zgryzotę, pamięć minionego szczęścia, wtedy po myślach i po stylu poznaje się że to pisał poeta. Zamiar ustalony, powzięty; ojca zabić ma wiadomość o śmierci syna i uczucie własnej względem niego niesprawiedliwości. Jak na zawołanie zjawia się Herman, łotr jakiś pachołek Franzowi duszą i ciałem oddany, a zepsuty i mściwy przez swoją wzgardzoną miłość do Amalii, i podstęp ułożony. Ojcobójstwo ma się spełnić w naszych oczach. Stary Moor zgryziony i chory, Amalia przy nim; wchodzi Herman w przebraniu, przynosi zmyśloną wieść o śmierci Karola, opowiada szczegóły i ostatnie słowa, oddaje szpadę Karola i portret Amalii, który on kazał oddać Franzowi — (jak do tego polecenia dał się użyć Herman, który przecież Amalię kocha i któremu ją Franz obiecał?) — Amalia psuje trochę tę scenę swojemi nic nie mówiącemi wykrzyknikami, ale nieszczęśliwy oszukany ojciec wzbudza litość w czytelniku, jak w Herma-

nie (Herman jest takim łotrem jak Hubert w Królu Janie Szekspira, w którym budzi się ludzkie uczucie i politowanie nad ofiarą). Franz widząc, że zgryzota nie działa dość szybko, zarzuca ojca wyrzutami, których nieludzka twardość powinna była zdradzić go przed ojcem jeszcze żyjącym. Ale stary choć słyszał i rozumiał, choć nazwał go *Scheusal*, za chwilę Franza przeprasza, i gotując się do śmierci, każe sobie czytać Biblię. Pomysł był dobry, żeby historya Józefa zaprzedanego przez braci a opłakiwanego przez ojca, Franza wystraszyła z pokoju, a starego przez żal doprowadziła do tego stanu omdlenia, które wszyscy biorą za śmierć, a z którego czy jest śmiercią, czy snem, skorzystać postanawia Franz. Ojca pochowa, a sam będzie panem i pokaże co umie.

Karol tymczasem prowadzi swój żywot i zawód mściciela i zbója, i jak dotąd, kontent jest z siebie i ze swego zawodu. Ideał zdaje się być urzeczywistnionym, Karol wymierza sprawiedliwość przy każdej sposobności. Na palcu nosi trzy pierścienie i popisuje się niemi chętnie; jeden z rubinem, ściągnął go z palca jakiemuś ministrowi, którego zabił u nóg jego księcia, a który z najniższego motłochu wydrapał się w górę podchlebstwem i intrygą. Drugi z dyamentem, spolia opima po jakimś finanzracie, który sprzedawał posady; a trzeci z agatem jest pamiątką po księdzu, którego własnemi rękami na ambonie zadusił, kiedy ksiądz żałował świętej Inkwizycyi. Innym razem jechał jakiś hrabia z jakimś adwokatem i wieźli wyszachrowany milion. Karol obu na tamten świat wyprawił, a milion darował kolegom, mówiąc jak przystało na męża z Plutarcha: *das Plündern ist eure Sache.* Zkąd i od kogo Karol ma upoważnienie do wymierzania sprawiedliwości bez sądu? naiwne pytanie! Od siebie samego, z mocy gieniuszu i prawem wolności. A że dobrze robi, najlepszy dowód w tem, że jest kontent z siebie i że jego *Selbstbewustsein* nie wyrzuca mu nic. Właśnie powraca on z tryumfem po heroicznem, niestety największem i ostatniem zwycięztwie. Roller, jego ulubiony Roller, nieostrożnie jakoś dał się złapać żandarmom, dostał się do więzienia i miał dostać się na szubienicę. Ale wódz przysiągł że go uwolni lub przynajmniej pomści. W dzień egzekucyi zatem, kiedy Rollera już na rusztowanie wiedli, a całe miasto wyległo patrzeć na jego stracenie, wierni towarzysze podpalili miasto w trzydziestu trzech miejscach. Alarm, popłoch, strach, wszyscy zapominają o delinkwencie; miasto zgorzało — Bóg wié, wiele ludzi zostało bez dachu i mienia, wielu zginęło, ale Rollera odbili, a co się przytem obłowili, to ich, i tego im nikt nie odbierze. Niech żyje sprawiedliwość!

Jednak Karol zaczyna się spostrzegać, że ta jego sprawiedliwość może nie jest doskonalszą, ani bardziej nieomylną, od tej dawnej zwyczajnej, z kodeksami sądami i procedurami. Kiedy słyszy że przeszło ośmdziesiąt osób zginęło w pożarze, robi mu się nieprzyjemnie. Ale kiedy Schufterle zaczyna opowiadać z cynicznem barbarzyństwem jak podpalił i spalił chorych w szpitalu, kaleki, chore kobiety, małe dzieci, jak dziecko jedno, które cudem jakimś ocalało, wrzucił w ogień, „żeby nie zmarzło“, Moor zadrżał. Zaczyna się kara i tragiczne położenie człowieka, który dobrego szukał na złych drogach. Krótki monolog Karola jest paradoksalny jak on cały. Zaczyna się modlitwą do Boga mściciela i tłómaczeniem, że on tym barbarzyństwom nie winien, jak nie winny boskie plagi i kary, ogień albo dżuma, że ze złymi i niewinnych karzą. Tylko z jego przeproszeniem porównanie nie jest trafne, a wymówka niedobra. Ogień nie pali, dżuma nie zabija dobrowolnie, z zamiarem; ogień sobie nie mówi że będzie mścicielem krzywd, dżuma nie uważa się za organ wyższej sprawiedliwości. On dobrowolnie wziął sobie taką missyę, a za środek do jej spełnienia uznał rozbój i morderstwo; i on dowodził, on był głową tych rozbójników. Czegoż się dziwi i oburza? czy myślał że ta banda, którą zebrał, poszła z nim do lasu na to, żeby zbierać kwiatki i jagody? czy myślał, że rozbójnik jest arkadyjskim pasterzem albo poetycznym marzycielem, że Schufterlego wypędza z bandy za to że jest prostym rozbójnikiem? Jednak jest ten Karol w tej scenie obrazem wielu ludzi, i dla wielu mógłby być nauką. Nieraz się zdarza, że człowiek młody w szlachetnem uczuciu, w dobrej myśli przystąpi do jakiegoś dzieła, w którem za późno najczęściej widzi obok siebie złe natury i złe uczynki, ale ze zgrozą musi krakać między wronami i nieraz robić to, na co się jego natura i su-

mienie wzdryga. W sprzysiężeniach mianowicie, w tajnych towarzystwach, zdarza się to nieraz. W historyi znowu, w politycznych wypadkach zdarza się, że w dobrym zamiarze ale bez siły i rozumu, zerwie się niejeden do dzieła któremu podołać nie może; a wtedy z rozpaczą i wstydem, jeżeli ma sumienie i miłość rzetelną sprawy której służy, widzi jak Karol, że *er ist der Mann nicht.*

Karol się już przekonał, że nie on świat poprawi i zbawi i nie przez zbójectwo; chce je porzucić, chce uciekać i wstyd swój ukryć gdzie, choćby pod ziemią. Oby w tem uczuciu podobni byli do niego wszyscy ci co się na nie swoje rzeczy porywają. Ale porzucić i cofnąć się nie może. Zbójcy są w niebezpieczeństwie, otoczeni dokoła wojskiem: dane słowo, odwaga, nakazują mu zostać i ratować tych, którzy mu zawierzyli.

Spalenie miasta nie mogło ujść płazem. Wyprawiono wojsko i podpalaczy wytropiono w lasach. Zaczyna się scena ciekawa, w której Karol wypowiada całą myśl swoją, program swego dzieła i życia; to jego spowiedź, sam rdzeń jego duszy. Siła zbrojna zanim uderzy, wysyła do zbójów parlamentarza, mnicha jakiegoś. *Pater* ten, figura komiczna, nakreślona z protestancką nienawiścią do katolickiego i zakonnego duchowieństwa, ale nie bez talentu, karykatura złośliwa i namiętna, ale zapowiadająca już poniekąd kapucyna z prologu Wallensteina, przynosi zbójcom łaskę i przebaczenie, jeżeli kapitana wydadzą w ręce władzy. Moor rzuca broń, truciznę, wszystko co ma; jedną ręką przywiązuje się sam za drugą do drzewa, jest zupełnie bezbronny; jednak nikt się nie rusza żeby go związać i wydać. Zdziwiony Pater ucieka, ale przedtem wysłuchuje filippiki Karola przeciw społeczeństwu, która jest i jego wyznaniem wiary politycznej, jak się dziś mówi, i dla naszych czasów wiernie dochowanem echem tego, co ustawicznie myślał i mówił wiek XVIII, co myślały i mówiły niemieckie *gienialne* młokosy *der Sturm und Drang Periode.* Historycznie ta jego przemowa jest ciekawa. (Akt II, sc. ostatnia.) *Wahr ist's ich habe den Reichsgrafen* aż do *Rache ist mein Gewerbe.*

Ta strona historyczna, to marzycielstwo, ten donkiszotyzm Karola, jakkolwiek dziwnie a poprostu niedorzecznie

do zbójectwa skierowany, ale wyrażający się z energią, z namiętnością, z wielką nieraz mocą i poezyą, to jest, co najpiękniejszego, najbardziej a może jedynie poetycznego w tym akcie (i w poprzednim). Nie szkodzi nawet, że Karol w swoich Plutarchowych zachceniach jest i sentymentalny i napuszony zarazem, że chodzi na szczudłach a mówi frazesami, bez tego nie byłby takim wiernym obrazem swego pokolenia, bo to jest powszechny ówczesny panujący ton. W pierwszych dwóch aktach, których błędy i w założeniu i w szczegółach, w pomyśle i w wykonaniu, są liczne i grube, Karol, pomimo że rozbójnik, jest i najbardziej zajmującą postacią i najciekawszym, najbogatszym pierwiastkiem w dramacie. „Zbójectwo jego“ — mówi cytowany już raz K. Ficher — „jest naprawdę tylko fantazyą, która się nie udała. „On się sam sobie rozbójnikiem wyobraził, bawił się w roz„bójnika — a jego tragedyą jest to, że z rzeczywistem ży„ciem i z powagą historycznych stosunków nie ma udawania „i zabawki“ (str. 33). „Wszystkie niedorzeczności, ile ich jest „w tej figurze, jeżeli ją pojmować zechcemy jako charakter, „znikają, kiedy ją weźmiemy za to czem jest, za mimowolne „wyznanie i odbicie myśli i usposobień poety. Te heroiczno„idylliczne marzenia, następujące jedne po drugich, te nie„określone pragnienia wielkości, nie są i nie mogą być „istotą i rdzeniem jakiegoś charakteru, ale są usposobieniem „wyrabiającego się poety“ (str. 34), a że zarazem ten młody poeta jest materyałem na wielkiego człowieka, więc postacie które on tworzy „są dziećmi, nie charakterami, ale „dziećmi niezwykle silnemi, bo miały takiego ojca.“ (str. 25).

W następnych aktach jednak ta pierwsza rola schodzi w tył, albo się powtarza, albo się odświeża i urozmaica sentymentalnością ckliwą; a piętno wyższego talentu wybija się odtąd więcej na Franzu, niż na Karolu. Nie w akcie trzecim przecież, który jest ze wszystkich najkrótszy, i najsłabszy.

Zaczyna go Amalia śpiewająca przy lutni. Spotkanie trochę niespodziewane. Zdawałoby się, że po śmierci starego Moora, Amalia, którą Franz już nieraz prześladował oświadczeniami swojej miłości, nie będzie miała nic pilniejszego do roboty, jak uciec od Franza, wynieść się z zamku. Każda inna byłaby to zrobiła na jej miejscu, nawet gdyby nie było

tego ostatniego powodu, ale poprostu ze względu na siebie, ze względu na to, że panna sama jedna nie jest na swojem miejscu w domu mężczyzny. Ona przecież zostaje i zachowuje widać stanowisko pani domu, skoro jej Franz wyrzuca, że niegrzecznie odeszła od stołu i gości. Ale kiedy na jego czułości lub groźby odpowiada pogardliwie lub ironicznie, każdy musi jej zapytać co tu robi, dlaczego się na czułości i groźby naraża, dlaczego nie wyjechała albo nie uciekła. Franz znowu, kiedy ją chce przejednać lub nastraszyć, jest jak na takiego chytrego łotra bardzo niezgrabny. Kiedy Ryszard III przeprowadza Lady Annę od ostatniej pogardy i nienawiści aż do przyrzeczenia małżeństwa, patrzymy na to z niedowierzaniem, choć Ryszard ma do czynienia z kobietą płytką, niemądrą i zalotną. Ale jak Ryszard zaleca się niepocieszonej wdowie, co jej mówi? to, co do jej serca i wyobraźni najłatwiej i jedynie trafić mogło. Mówi jej o swojej potężnej, namiętnej, przed niczem, nawet przed zbrodnią nie cofającej się miłości; kłamie oczywiście, ale kłamie dobrze i rozumnie: udaje to, co może zrobić wrażenie. Franz ma przed sobą nie kobietę pospolitą, jak Lady Anna, ale wyższą, wzniosłą, idealną Amalię, a składa u jej stóp swoje zamki i bogactwa, i jeszcze się chwali, popisuje ofiarą jaką robi. Przecież Franz, jeżeli nie rozum, to musiał mieć spryt, przebiegłość, znajomość ludzi, i wiedzieć, że jeżeli jego pieniądze wystarczyłyby zapewne na to, by przezwyciężyć wstręt kobiety nizkiego serca, to dla szlachetnej, a dopieroż dla kochającej innego, pokusą nie będą. A kiedy Amalia odrzuciła ofiarę, Franz nie umie, nie próbuje prosić, płakać, wmówić w nią że ją kocha, tylko grozi że ją zamknie w klasztorze albo że ją za włosy powlecze do ołtarza. Amalia zaś, która go już raz na początku biła, teraz znowu nie zdobywa się na lepszą i poetyczniejszą odpowiedź jak *eine Maulschelle.* Zapewne, że to argument wymowny, *ad hominem,* ale od tragicznej heroiny żądałoby się jednak innego, odpowiedniejszego *der tragischen Würde.* Wtedy Franz obrażony i rozwścieklony oświadcza, że nie zrobi jej tego honoru żeby ją miał zaślubić, ale że potrafi się obejść bez ołtarza i księdza *„meine Maitresse sollest du werden“*. Znowu niemądrze; doświadczony i chytry Franz powinien wiedzieć, że jak dyktatura

się bierze a nie daje, tak gwałt się spełnia, ale się naprzód nie zapowiada. Amalia w rozpaczy i strachu ucieka się do wybiegu, udaje, że mu ulega, a tymczasem w uścisku wyciąga mu z pochwy szpadę, przed którą tchórz ucieka. A czy przynajmniej teraz ona ucieknie z zamku? Doprawdy, miałaby powód dostateczny. Raz się udało, ale do razu sztuka. Franz mógłby się upamiętać, ochłonąć ze strachu, wytrącić jej szpadę; przecież jest mocniejszy od niej, a wtedy co? Czegoż ona czeka? czy chce żeby ta groźba spełniła się nie dziś to jutro? Ona wprawdzie mówi o klasztorze i nawet dziękuje Franzowi za to szczęśliwe odkrycie, *das Kloster ist die Freistaat der betrogenen Liebe* — ale w czwartym akcie (a między trzecim a czwartym upłynąć musiał czas dość długi), ona jeszcze w zamku Franza.

Prawda, że tymczasem zeszedł ją Herman i powodowany wyrzutami sumienia, odkrył jej prawdę, powiedział, że Karol żyje i stary Moor żyje. Na tę wiadomość coby zrobił każdy człowiek na świecie? W tej samej chwili, z tym samym Hermanem, który wie gdzie oni są, przynajmniej gdzie być mogą, poszedłby ich szukać i ratować, ratować ofiary, zawstydzić i ukarać zbrodniarza. Amalia tymczasem, przybrana córka starego Moora, a kochanka Karola, ani o tem pomyśli, ani zapyta gdzie są i co robią, ani nie próbuje śpieszyć im na pomoc — cieszy się tylko, że *Karl lebt noch* i zostaje u Franza, nie myśląc o tem żeby coś dla tego Karola i dla jego ojca przedsięwziąć.

Karol tymczasem, pobity zdaje się przez owo wojsko w Czeskich górach, przedarł się z towarzyszami walecznie i po długich trudach rozkłada się obozem gdzieś nad Dunajem. Trudy to nie fizyczne tylko. Karol cierpi, nudzi się, mierzi się sam sobą i swojem życiem. Szlachetna natura upomina się o swoje prawa, sumienie odzywa się wyrzutem i zgryzotą, a jak dawniej na *tintenklexendes Saeculum,* tak teraz wstrząsa się z obrzydzenia na czczość i fałsz i zawód swojego życia. Wspomnienia, miłość domu i swoich, dawne szczęście, dawna cześć, tęsknota, wszystko to opada go i podcina tak, że biedny rozbójnik wzdycha za tym czasem kiedy nie mógł zasnąć spokojnie dopóki pacierza nie zmówił, zazdrości cichemu a uczciwemu wyrobnikowi, i rozpa-

cza, że na pięknym bożym świecie on jeden bez nadziei szczęścia i zmiłowania, jak szatan: *ein heulender Abbadona!* Karol, ma się rozumieć, czytał Klopstocka.

Te narzekania, dziwne i niezrozumiałe dla grubszej natury zbójców, przerwane są zjawieniem nowej figury. Kosiński, który niewiedzieć dlaczego na teatrze występuje zwykle w kontuszu i w konfederatce jak Polak niby, choć się sam przedstawia jako *ein bömischer Edelmann*, Kosiński prosi, żeby go wódz przyjął do swojej bandy. Wodzowi żal młodego chłopca, własne doświadczenie nauczyło go, co to zbójeckie rzemiosło warte, ale wszystkie przełożenia daremne, Kosiński chce zemsty. Jego także społeczeństwo skrzywdziło. Miał narzeczoną; na parę dni przed ślubem porwano go z domu i wtrącono do więzienia, oskarżono go o spisek, do którego nigdy nie należał. Po jakimś czasie wypuszczony, nie zastał Amalii i dowiedział się dopiero że wszystko było intrygą i zdradą. Amalia była piękna — książę zwrócił na nią oko; niecny a usłużny minister wymyślił podstęp. Narzeczonego uwięził, a Amalii dał do wyboru: śmierć Kosińskiego lub jego wolność. Amalia wybrała, poświęciła się, dla ocalenia kochanka została kochanką księcia. Dobra Kosińskiego dostał minister w nagrodę swojej usługi. Historya Kosińskiego prawdziwa czy nie, ma jakąś cechę prawdy; przypuszcza się, że to zdarzenie prawdziwe, może podówczas znane i opowiadane, a jeżeli tak, to łatwo pojąć, jakie wrażenie robić musiało na słuchaczach opowiadanie Kosińskiego. W każdym razie jego historya jak jest podobną do jednego dawniejszego dramatu, do Emilii Galotti, tak zmieniona i rozwinięta, kto wié czy Schillerowi samemu nie dostarczyła wątku do dramatu nowego: w *Kabale und Liebe* nie ma wprawdzie księcia, ale podstęp i prześladowanie Luizy przez Waltera i Wurma, jest do intrygi tego ministra dość podobne.

A kiedy Kosiński skończył swoją powieść, Karol jak ze snu zbudzony i przywrócony do przytomności, woła: *sie weint, ich muss sie sehen,* i każe zwijać tabor w drogę do Frankonii; Karol myśli o swojej Amalii, miłość się odezwała i góruje nad wszystkiem. Pod fałszywem nazwiskiem, jako jakiś graf Brand, a swojem zbójeckiem życiem zmieniony tak że go nikt poznać nie może, wchodzi Karol do domu

swoich ojców, do domu tego brata którego zdrady jeszcze dokładnie nie zna. W monologu, którym zdaleka wita rodzinny dach i czci dziecinne wspomnienia, są niektóre myśli i tony powtórzone (może przypadkiem) przez Mickiewicza w czwartej części „Dziadów“ (tu Aleksander, tam Godfred i Jan III.) Sytuacya strasznie niby tragiczna i zdolna do łez rozczulić naiwnego widza (a naiwnymi byli wszyscy widzowie ówcześni); szlachetny a nieszczęśliwy rozbójnik odwiedza „dom nieboszczki matki“ (czy nieboszczyka ojca) i kochankę, a nie śmié się dać poznać, bo się wstydzi! Nieszczęściem w wykonaniu tragiczność ta osłabia się wielce przez Karola samego, i przez Amalią. Ona jest płaczliwa jak zawsze; on w swoich tęsknotach i rozczuleniach i uniesieniach miłosnych dużo mniej zajmujący i wymowny, niż w swoich oburzeniach. A smutne położenie Amalii (która, jeszcze raz powtórzyć warto i do klasztoru przed Franzem nie uciekła i nie zrobiła nic, żeby odszukać starego Moora, o którym oddawna przecie wié, że żyje) — położenie Amalii, która ze strachem i zgrozą widzi rodzącą się w swojem sercu miłość do tego hrabiego i wyrzuca sobie niewierność i zdradę, niemylna przytem domyślność jej serca, które zawsze dla tego samego Karola bije, choć go nie poznaje; wahanie się i bolesna kolizya Karola który i nie chce się dać poznać i wytrzymać nie może, i wreszcie, dawszy się poznać śpiewem, ucieka nie rzekłszy ani słowa; to wszystko są pozorne melodramatyczne tragiczności. Dlaczego znowu stary Daniel, który Karola poznał, i tak wyraźnie, że ten już zapierać się dłużej nie może, który go o całej zdradzie brata uwiadomił, nie powiedział mu wyraźnie, że Franz chce go otruć? Dość, że Karol, w szlachetności swojej, nie chcąc mścić się nad bratem, a czując, że gdyby został dłużej, mógłby przestać nad sobą panować, ucieka z zamku i wraca do swoich. Ale jeżeli tęsknoty Karola i Amalii przeczucia, wypadły dość blado, to Franz za to w tych scenach czwartego aktu zaczyna zbliżać się do tej miary, której dojdzie w piątym. Jak miłość Amalii, tak jego nienawiść i strach ma swoje przeczucia, swój jasnowidzący instynkt; i on poznał, odgadł Karola, a rozmowa z Danielem, w której on chce znaleźć sprawdzenie lub zaprzeczenie swoich podejrzeń, w których pod

wpływem strachu naprzemian zdradza się i tai, grozi i drży, jest dobrem praeludium do jego strachów i rozpaczy późniejszych. Dwie jednak trzeba tu zrobić uwagi. Pierwsza, że Franz znowu nie jest na wysokości swego stanowiska łotra i swego rozumu, kiedy Danielowi każe hrabiego otruć, kiedy bierze powiernika i wspólnika, który zawsze zdradzić go może, a nie truje go sam; druga, że jego monolog w tem miejscu, gdzie mówi o skrupułach, co dreszczem strachu przejmują i wstrzymują postanowienie, jest parafrazą monologu Hamleta: *thus conscience does make cowards of us all* etc.“

Karol, który w zamku uczuł, że jako zbójca Amalii godnym nie jest i na zawsze wyrzec się jej musi, który brata za swoje krzywdy karać nie chce, wraca do towarzyszy, którzy tymczasem zniechęceni jego zniechęceniem, osłabieni jego melancholią, jedni niewiedzą co począć, drudzy szemrzą; Spiegelberg nawet już radził pozbyć się, zgładzić Moora, za co go Schweizer zabił; Karol odprawiwszy wszystkich spać, myśli o samobójstwie. Zaczyna od tego, że śpiewa przy lutni (godny kochanek Amalii) duet jakiś między Cezarem a Brutusem, na lepsze utwierdzenie się w przekonaniu, że w tym świecie niewoli nie ma co robić, i że bohater wolności samobójstwem skończył; potem bawiąc się pistoletami, parafrazuje on znowu parę innych wierszy z tego samego monologu Hamleta *(Fremdes, nie umsegeltes Land — the undiscovered country from whose shores no traveller returns)* i już ma zwrócić pistolet do piersi, kiedy go wstrzymuje myśl, że bojaźliwie, niegodnie jego byłoby zabić się ze strachu przed cierpieniem. W tem.... widzi coś dziwnego.

Zbójcy obozują pod starą jakąś na pół zwaloną wieżą. Do tej wieży nocą skrada się jakiś człowiek, mówi coś; z wewnątrz odpowiada mu głos jakiś — jakaś tajemnica, może jaka zbrodnia? To Herman, który z litości nad biednym starym Moorem, w tajemnicy przed Franzem, przynosi mu jedzenie, a mówi tym rubasznie ironicznym stylem, jakim mówią grabarze w Hamlecie i różne im pokrewne figury u Szekspira. Karol slucha zgaduje jakąś straszną krzywdę; Hermana chwyta za gardło, a uwięzionego wypuszcza, i poznaje w nim — swego ojca! Nikt nie zaprzeczy,

że odkrycie jest dla syna straszne, i straszne także położenie tego syna, który przed ojcem wyznać się nie może, bo musiałby zarazem wyznać że jest rozbójnikiem. Zaś opowiadanie starego Moora, jak go Franz wiekiem od trumny przywalił, jak go wieźli i wreszcie wrzucili do wieży, podnosi wszystkie włosy na głowie widzów, którzy z galeryi przypatrują się przedstawieniu „Zbójców“. Ale to jest dopiero melodromat! to dopiero sytuacya bez wewnętrznej prawdy i możliwości, dla większej okropności tylko. Nie mówiąc już o tem, że skoro stary Daniel wié, a przez niego Amalia, że ten biedny stary żyje, to mogli byli przecież, choćby się Franza bali jaknajbardziej, starać się o to by go z tego lochu i z tego nieszczęścia wydobyć; ale jak Franz mógł wpaść na koncept tak niedorzeczny! Wszakże w przekonaniu wszystkich ten ojciec umarł, włożyli go do trumny. Kiedy zaczął się ruszać i skrobać w wieko, Franz był sam w pokoju, sam go wiekiem przywalił. Kiedy już tyle zrobił, i tego ojca bez wahania skazał i poświęcił, czemuż go albo nie dobił (będąc sam i bez świadków), albo nie dobijając nawet, czemu go w tej samej trumnie nie pochował? Byłby koniec pewniejszy i prędszy, niż w grobie przodków chować zdechłego psa, a hrabiego Moora na drugim wozie w drugiej trumnie wywozić pokryjomu do lasu (co jednak ludzie przypadkiem jakim nieszczęśliwym zobaczyć mogli), potem go z tej trumny dobywać, i rzucać go do lochu, żeby tam z głodu umarł. Franzowi przecież nie na tem zależało, żeby ojca barbarzyńskiem okrucieństwem dręczyć, tylko żeby się go pozbyć. I kiedy miał sposób prędszy, łatwiejszy i pewniejszy, on wybiera ten tak zawiły na to tylko, żebyśmy mieli jeden więcej straszny effekt zgrozy i litości, ale effekt, który zawsze chybia celu, kiedy czytelnik czy widz z zastanowieniem i zmysłem artystycznym, nie widzi w nim dobrego powodu, logicznej konieczności, głębszej moralnej lub psychologicznej przyczyny. Gdyby Franz był ojca odrazu zabił lub żywcem pochował, byłby przecież zawsze dość złym synem, Karol byłby zawsze miał dość powodu do zemsty, a to wyprowadzenie starego Moora z grobu na to, by Karol odegrał z nim scenę Edgara z Glosterem i żeby biedny stary jeszcze raz (trzeci czy czwarty w swojem życiu) umierał, było

pomysłem w owych czasach początkującej a rozhukanej romantyczności naturalnym, ale ani psychologicznie, ani artystycznie trafnym.

Że pierwsze sceny piątego aktu są potężne — że trzeba było poetycznej wyobraźni, a w stylu takiego niepohamowanego, niewstrzymanego popędu, takiej jędrności i obrazowości, jakiej nie znajdzie nigdy kto się wielkim poetą nie urodził, o tem nie ma co mówić. Zbójcy mogą być wymyślone dość dziecinnie, a wykonane dość naiwnie i melodramatycznie, ale ostatnie sceny Franza wyszły z wielkiej wyobraźni, z głowy, w której był dramatyczny gieniusz. Kto je widział kiedy grane przez potężnego aktora, i wyobraża sobie już zawsze przez pryzmat tej gry, która oczywiście daje im kształt określony i wrażenie nieskończenie podnosi, ten niech się stara zapomnieć, zatrzeć te wszystkie kontury i kolory, przeczytać te sceny chłodno, sceptycznie nawet, a przekona się, jaka w nich samych jest rodzima siła i fantazya. Sen Franza jest tak opowiedziany obrazowo i tak straszny, tło ostatecznego sądu rzucone tak wielkiemi rysami, strach zbrodniarza i jego zbrodnie na tem tle, takie przejmujące — te alternatywy śmiertelnej trwogi i udanej zuchwałości którą sobie dodaje odwagi, takie trafne i pełne wyrazu, że gdyby nie zostało nic z dramatów, ani z całej poezyi Schillera, gdyby nawet jego nazwisko mogło być zapomnianem, a tylko ten jeden sen ocalał, to jeszcze z tego fragmentu każdy rozumny człowiek poznaćby musiał, że to pisać mógł tylko poeta prawdziwy. Scena z pastorem jest nie tak effektowa, ale jest i w dramacie piękna, i zwłaszcza bardzo ciekawa. Jestto jak żeby dyskussya Schillera z całą filozofią wieku i jego odpowiedź na sceptycyzm i materyalizm tej filozofii, bo nie ma wątpliwości, że Schiller kładzie w usta Mosera nie to co każdy pastor mówi z ambony, ale to, co sam myślał. To zaś zbija poniekąd twierdzenie, jakoby on już w Akademii był się od chrześcijaństwa oderwał, a trzymał tylko jakiejś własnej deistycznej filozofii. *Der Gedanke Gott, weckt einen fürchterlichen Nachbar auf, sein Name heisst Richter*, mówi Moser, a kto przypuszcza sąd, kto w Bogu widzi Sędziego, ten jeźli chrześcijaninem być przestał, to przynajmniej nie ze wszystkiem. Że wszystkie pojęcia i argumenta materyalistów streszczone są i wypowiedziane bardzo energicznie i wymownie w słowach Franza *(Ich hab's immer gelesen, dass unser Wesen nichts ist* etc.), a że zakończenie, (jego pytanie, które są największe zbrodnie, i odpowiedź: „ojcobójstwo i bratobójstwo“) jest bardzo effektowe, zbytecznie wspominać. Że zaś jego modlitwa choć niezaprzeczenie piękna, jest zastósowaniem i przerobieniem pomysłu Szekspira, tej modlitwy, która w Hamlecie nie może się wydobyć z serca i z gardła króla Klaudiusza, to jasne.

A że po tych scenach potężnego talentu i potężnego wrażenia, zakończenie dramatu wydaje się blado i słabo, to jest naturalne, bo i bez tego porównania jeszcze dobrze wydaćby się nie mogło.

Stary Moor opowiada Karolowi o swoim synu, Karol chce już już rzucić mu się do nóg i wyznać, ale wstrzymuje go myśl, że wtedy musiałby także wyznać czem jest i tem odkryciem ojca zabić (ten ojciec, który nie wié, że mówi z synem za którym płacze; ten syn, który się nie wydaje, przypominają znowu Leara); w tem nowe zawikłanie, nowe nieszczęście.

Amalia, o której już w zamku wspominał ktoś Franzowi że znikła, choć dawno, bo od trzeciego aktu wié, że stary hrabia żyje, wpada do obozu, wołając, że umarli zmartwychwstają, jak żeby pierwszy raz o tem słyszała. Poznaje hrabiego, poznaje Karola, kocha go zawsze, jak się samo przez się rozumié. I teraz już Karol udawać nie może, musi wyznać prawdę. Słysząc tę prawdę, stary Moor umiera (tym razem już na dobre), bez jednego słowa, odrazu, a Amalia po chwili rozpaczy i zgrozy przebacza i kocha dalej. Karol czuje się rozgrzeszonym, pojednanym z Bogiem i ludźmi, pójdą razem w świat, będą szczęśliwi. Wtedy mści się na nim jego życie i jego towarzystwo. Zbójcy szemrzą, grożą, przypominają, że przysiągł nie opuścić ich nigdy, że za niego krew przelewali, i domagają się zapłaty, ofiary za ofiarę — *Amalia für die Bande!* A kiedy nieszczęśliwa prosi o śmierć jak o zbawienie, i jeden ze zbójców bierze ją na cel, przebija ją sztyletem Karol sam, *Moor's Geliebte soll nur durch Moor sterben!*

W jego ostatnich słowach jest sąd poety, wyznanie, że błądzi, kto sobie przypisuje prawo sprawiedliwości nad światem, a szaleje kto myśli, że przez zbrodnię go podniesie. W uznaniu tej prawdy i zadośćuczynieniu za swoje winy, chce Karol sam dobrowolnie oddać się w ręce tej sprawiedliwości, którą zaprzeczał i gwałcił; ale żeby go nikt nie mógł posądzić, że się wielkodusznym chce wydać i w Plutarchowego człowieka bawić, żeby w tem zadośćuczynieniu było zupełne wyrzeczenie się siebie, Karol wyda się przed biednym wyrobnikiem, który w ten sposób dostanie tysiąc dukatów, wyznaczonych jako nagrodę za głowę herszta rozbójników.

To zakończenie ratuje stronę moralną sztuki; spowiedź Karola i wyznanie że źle robił, jest zadośćuczynieniem danem przez niego moralnej prawdzie i zasadom ludzkiego społeczeństwa.

W końcu więc pytanie, czem jest ten dramat, który przed stu laty powitany był z takim zapałem? [1]). Że nie jest

[1]) W ciekawej książce: *Schiller und Göthe im Urtheile ihrer Zeitgenossen* (Zeitungskritiken, Berichte und Notizen aus den Jahren 1773—1812, gesammelt und herausgegeben von Julius Braun, Leipzig, Verlag v. Bernhard Schliche, 1882), znajdują się recenzye z pierwszych lat po ukazaniu się „Zbójców“. Widać w nich wielki zapał i trafne ocenienie przymiotów autora. „Styl potężny, ogień i siła w słowach, „szybki pęd myśli, fantazya śmiała i porywająca.... jeżeli „możemy spodziewać się niemieckiego Szekspira, to ten „nim będzie“. Tak przewiduje trafnie *Erfurtische Gelehrte Zeitung* (Erfurt 1781, 24. Juli). W tym zapale jednak nie ma zaślepienia; owszem, krytyka dość surowa, i upomnienie (na owe czasy dość dziwne) dla młodego poety, żeby Aristotelesa lekko nie ważył, lecz go owszem szanował i rozważał. Sąd ogólny z dzisiejszym dość zgodny, w szczegółach różni się od niego bardzo. Recenzentowi przed stu laty podoba się najbardziej właśnie to, co nam wydaje się chybionem (die Karaktere sind meisterhaft geschildert, vorzüglich Karl, der ein wahres Meisterstück ist). Gniewa go to, co podług nas najlepiej może dowodzi talentu młodego Schillera, opowiadanie o Sądzie ostatecznym (ein Kapitel aus der Offenbarung Joannis) i scena z pastorem. W zakończeniu radzi Schillerowi, żeby się zapatrywał więcej na Lessinga, niż na Götza, bo potrzeba mu raczej ha-

tem dziełem wielkiem za jakie wtedy uchodził, to pewna. To nie jest Götz, odgadnienie i odtworzenie gienialne epoki historycznej, w jej życiu i pojęciach, w jej dążnościach, w jej rozmaitych a typowych indywidualnościach, w których dopiero znajduje się i odbija ogólna prawda i natura ludzka; ten poeta nie odgaduje, nie odtwarza nic. On tylko z wielką mocą to powtarza, co sam myśli, co słyszy dokoła siebie. Jego świat, jego postacie, nie żyją i nie myślą, nie są same przez się; one żyją tylko jego życiem, są wyrazem jego myśli, jego uczucia, jego wyobraźni i dążeń (i jego otaczającego świata). To nie jest świat i człowiek jako taki, to są tylko pewne indygnacye i pewne aspiracye pewnej epoki, wcielone w figury, z których jedne ożywił poeta temi oburzeniami i dążeniami, drugim dał duszę i naturę wziętą, pożyczoną od innych kreacyj innych poetów; a trzecim, podrzędnym nie dał życia, charakteru, indywidualności wcale. Oryginalnym na prawdę nie był; wymyślił tylko fabułę swego dramatu i to w tym straszliwie patetycznym rodzaju, który był w modzie, a formą trzyma się między dwoma rodzajami, także znanemi i powszedniemi, pomiędzy *heroisches* i *bürgerliches Drama*. Że układ nie bardzo mu się udał, że tragiczność jest często pozorną tylko, a patetyczność przesadną i napuszoną, to było błędem naturalnym i prawie nieuniknionym, ale zawsze błędem i dużym. A że założenie, ten pomysł, żeby człowiek z naturą dobrą zostawał rozbójnikiem, żeby rozbójnika uważał za mściciela krzywd i ucisków, że ten jest niedorzeczny, nie warto już powtarzać.

A teraz, przez to właśnie, że nie ma w Zbójcach świata i człowieka jak jest, ale że są tylko ludzie ożywieni pewnemi uczuciami XVIII wieku, przez to ten dramat działał w swoim czasie tak silnie i porywająco, przez to dziś jest historycznie tak ciekawym. Nie mówiąc o pięknościach, a są piękności wielkie w gniewach Karola i w śmiertelnych trwogach Franza, przez swoje błędy nawet, przez swój zły smak, przez swoją frazeologią napuszystą i swoją patetyczność wy-

mulca, niż ostrogi, i przepowiada, że kto tak zaczął, ten byle na siebie uważał, „musi olbrzymiemi krokami dojść „do doskonałości“.

prężoną i fałszywą; jest ciekawy jako świadectwo panującego podówczas tonu, uczucia i wyobraźni. Że zaś Karol jest bardzo wierną i bardzo energiczną personifikacyą tych żalów do społeczeństwa, których pełen był wiek XVIII, to jest oczywiste i to główna historyczna wartość sztuki, a zarazem i powód jej poetycznych piękności; że zaś wkońcu Karol uznaje, iż jego mniemana sprawiedliwość była buntem tylko i bezprawiem, że tacy jak on sędziowie i mściciele, przewracają tylko całą budowę społecznego związku, to dowód, że pomimo swojej młodości i wszystkich jej niewiadomości, Schiller był przecież już wtedy mądry. Złe w społeczeństwie jest i zawsze będzie, ale kto mu się sam na zbawcę narzuca, kto sam sobie przypisuje prawo wydawania wyroków, a cóż dopiero wykonywania ich przez podpalania i mordy, ten barbarzyństwo tylko szerzy. Don Kiszot może być śmiesznym, ale jest szlachetnym, kiedy sam jeden wybiera się świat naprawiać; Karol Moor kiedy z przeważającą siłą napada na podróżnych, lub podstępem puszcza miasta z dymem, nie jest od niego mędrszy, a nie jest lepszy od tych, na których niby mści krzywdy ludzkie. Ale poetycznie, nie bez siły, historycznie jest on bardzo ciekawy; a kto wie, czy bez myśli i woli autora nie jest on wiernym obrazem XVIII wieku i jego historyi, nie w Niemczech może, ale w ich sąsiedztwie. Jak on, oburzał się wiek ten na książąt despotów, na zdzierców i intrygantów ministrów, na księży hypokrytów, na wszystko, co tylko złego widział, jak on był w tem oburzeniu usprawiedliwiony i szlachetny. Ale jak on chciał poprawiać rozbojem i mordem — i nie poprawił. Pierwsi praecursorowie rewolucyi francuskiej, ludzie r. 1789, Mirabeau, Lafayette, Girondyści, to utopijny ale szlachetny Karl Moor, który się wybiera świat naprawiać. Ale w jego towarzystwie jest i rabuś Spiegelberg, i Schufterle, co dzieci i chorych żywcem pali, i ten robi swoje. Owszem, niebawem bierze górę nad ideologiem i robi sam, a skutek roboty dowodzi, że nie da się *die Welt durch Gräuel verschönern, und Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht halten.* Jak Karol, tak ów świat własnem doświadczeniem mógł się dowiedzieć *mit Zähneklappern und Heulen, dass Menschen wie diese, den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grunde richten* — i że nie do człowieka należy dzieło sprawiedliwości i pomsty, ale do Boga. A ten sam poeta, który za młodu w pięknem oburzeniu na złe wzywał na nie pomsty namiętnie i potężnie jak nikt drugi, ten sam kiedy się przypatrzył czem jest zemsta, kiedy sobie rości prawa i rolę sprawiedliwości, czem jest to idealne wyszlachetnienie świata, kiedy jak Karl Moor idzie rozbójniczą drogą i działa rozbójniczemi środkami, pisał pod koniec wieku, w jednym z najpiękniejszych swoich wierszy to smutne zaprzeczenie swoich złudzeń młodości, a sprawiedliwe potępienie wszystkich w imię wolności rozbojów i rozbójników:

Freiheit und Gleichheit! hört man schallen
Und Würgerbanden ziehn umher.
Nichts Heiliges ist mehr, es lösen
Sich alle Bande frommer Scheu
Der Gute räumt den Platz dem Bösen
Und alle Laster walten frei.

Ile musiał przebyć doświadczeń, jak inaczej w ich skutku na człowieka patrzeć, i jak musiało być gorzko jemu, co swoje pierwsze dzieło wydawał pod godłem lwa, zwróconego groźnie *in tyrannos*, kiedy w lat niewiele później, o wyzwolonych z pod tyrana musiał te słowa pisać, i kiedy dodawał:

Gefährlich ist's den Leu zu wecken,
Verderblich ist des Tiger's Zahn —
Jedoch der schrecklichste der Schrecken
Das ist der Mensch in seinem Wahn.

III.

Fiesco.

Kiedy Schiller uciekał ze Stuttgardu, miał w kieszeni dwadzieścia trzy guldeny i dramat nowy, prawie już ukończony, na którym zasadzały się nadzieje nowych powodzeń i sławy, nowych przedstawień w teatrze i jakiejś przy nim posady, a wreszcie i jakiegoś funduszu, którego poeta tak bardzo potrzebował. Wszystkie te nadzieje chybiły. Naprzód Dalberga w Mannheimie nie zastał; a jak się później pokazało, sławny intendent teatru, który autora *Zbójców* obsypywał grzecznościami i obietnicami, chłodnym był bardzo i sztywnym dla wirtemberskiego zbiega, z obawy, żeby na siebie gniewu księcia (choć to nie był jego książę) nie ściągnąć. *Fiesco* przeczytany aktorom nazajutrz czy na trzeci dzień po przyjeździe do Mannheimu, tak się im nie podobał, że można było zmienić jedną literę w jego nazwisku i wypisać nad dramatem smutne słowo *Fiasco*. Po przeczytaniu drugiego aktu słuchacze aktorowie zaczęli się rozchodzić, a jeden z nich, Meyer, wielki po *Zbójcach* wielbiciel Schillera, zapytywał poufnie Streichera (towarzysza podróży, przyjaciela i opiekuna poety), „czy rzeczywiście i z pewnością tensam Schiller napisał wielkich *Räuberów?* Niepodobna, żeby jeden i tensam

Schiller napisał rzecz tak piękną jak tamto i tak złą jak *Fiesco;* a jeżeli jest autorem obojga, to widocznie cały zasób talentu wyczerpał na pierwsze dzieło, a w głowie nie zostało już nic.“ Wprawdzie zaraz nazajutrz Meyer odwołał swój srogi wyrok, owszem, kiedy sam przeczytał, wydało mu się, że *Fiesco* jest od *Zbójców* nierównie jeszcze wyższym — to nieznośny, monotonny i deklamacyjny sposób czytania Schillera i jego szwabski akcent, były powodem wczorajszego niepowodzenia — ale złe się stało, wrażenie było niekorzystne, aktorowie nie mieli zaufania do sztuki, Dalberg na listy Schillera odpowiadał wymijająco i zimno, książę Wirtemberski na podania i prośby odpowiadał, że jak zbiegły Regiments-Medicus powróci, to wtedy powie co myśli i zrobi, a biedny Schiller bezwarunkowo na łaskę i niełaskę zdawać się nie mógł, i teraz dopiero zaczęły się jego smutki i udręczenia. W Mannheimie zawód, w kieszeni nic, tak dalece nic, że z wiernym i pełnym poświęcenia Streicherem wyszli z Mannheimu do Frankfurtu piechotą; w Stuttgardzie gniew księcia i ojca, a co gorzej długi: bardzo małe, paręset guldenów, ale każdy dług jest duży i ciężki dla tego kto go nie ma czem zapłacić, a w tym razie ciężył on na sumieniu jak kamień. *Zbójcy* wyszli własnym nakładem autora, który pieniędzy na druk nie miał, tylko je pożyczył. Za oddanie ręczył przyjaciel jakiś, niebogaty także; a gdy termin przyszedł, Schillera nie było, z Mannheimu, gdzie spodziewał się *Fiesca* zmienić na guldeny, nie mógł nic odesłać, i wierzyciel czepiał się poręczyciela; to dręczyło nad wszystko biednego Schillera, który sam tak był w potrzebie, że dokończonego już *Fiesca* sprzedał księgarzowi Schwanowi z Mannheimu za dziesięć dukatów.

W tem nieszczęściu przyszła mu na ratunek opatrzność w postaci pani Wollzogen. Byłato matka dwóch jego kolegów i przyjaciół z Akademii, która (w sekrecie wprawdzie, żeby synów na gniew i zemstę księcia Wirtemberskiego nie narażać), dała mu przytułek z macierzyńskiem prawie sercem u siebie na wsi, w Bauerbach pod Meiningen. Czas najgorszy przeszedł. *Fiesco* wydrukowany w początku roku 1783, okazał się nie tak złym; potrzebował tylko poprawek i zastósowania do sceny, nad czem też Schiller pracował; nowy

dramat *Luiza Müller* był na warsztacie, a w rozmowach ze swoją opiekunką z zapałem mówił Schiller o trzecim, o *Don Carlosie*. Pani Wollzogen była dobra, przyjacielska i rozumna, i Schiller kochał ją bardzo; na nieszczęście kochał i jej córkę, szesnastoletnią Charlottę, która nie jego kochała, ale jakiegoś młodego oficera v. Lilienstern. To smutne odkrycie, nadzieje stałego miejsca i powodzenia w Mannheim, gdzie go Dalberg znowu zapraszał (widząc, że książę Wirtemberski nie myśli poety reklamować i prześladować, a że *Fiesco* i zaczęta *Luiza* mogą mieć sukces i kasie teatralnej dobrze się opłacać) — wszystko to skłoniło Schillera, że przyjął posadę „teatralnego poety" w Mannheim z płacą trzechset guldenów rocznie; a przez rok 1784 rozszedł się po wszystkich niemieckich scenach *Fiesco*, z największym zapałem przyjęty w Berlinie i w Wiedniu.

Czy jednak owo pierwsze wrażenie Mannheimskich aktorów było zupełnie mylnem? Ze wszystkich sztuk Schillera, ta jest podobno najsłabsza. Jak *Zbójcy* natchniona popędami wieku i przez to zajmująca, ma jak one przesadną patetyczność swego czasu, a nie ma tych namiętnych wybuchów osobistego uczucia, które stanowią jeżeli nie całą, to największą poetyczną siłę tamtych. Jak *Zbójcy*, także *Fiesco* nie tego dowodzi czego dowodzić miał, ale raczej rzeczy wprost przeciwnej, z tą różnicą, że tam Schiller czuł i wiedział doskonale, iż *„das Gesetz lässt sich nicht durch Gesetzlosigkeit aufrechthalten"* — a tu chciał i mniemał stworzyć tragedyę z republikańską myślą i dążnością, kiedy konkluzya i nauka jaka się z tragedyi daje wyciągnąć, jest dla republiki wcale smutną raczej, jeżeli nie rozpaczliwą. *Fiesco* jak *Zbójcy* — Niemcy dostrzegli to dawno i powiedzieli już wiele razy — jest wyrazem tychsamych dążności wieku, tegosamego szturmu na istniejące stosunki i porządki — tylko cel tego szturmu, jego przedmiot jest tu inny. W *Zbójcach* było tym przedmiotem prawo i państwo zepsute, sądy niesprawiedliwe, rządy przekupne, urzędnicy nikczemni, kościół despotyczny i hypokryzyą skażony, bezbronność ukrzywdzonych, słowem zły stan i krzywdy społeczeństwa. Tutaj przedmiotem jest forma rządu, ideałem (zgodnym zupełnie z usposobieniem ówczesnego świata) republikańska wolność i cnota.

Ale jak tam Karol wyznawał się w końcu i winnym i bezsilnym, tak w zakończeniu Fiesca republikańska zasada nie wychodzi zwycięzko, skoro najtwardszy i najdumniejszy z republikanów „idzie do księcia," i tem słowem dramat zamyka. A pod wrażeniem tego końca możnaby pytać, jak Schiller mógł tę swoją sztukę nazwać *„ein republikanisches Trauerspiel"* — kiedy ona sama, pomimo wszystkich słów i usiłowań republikanów, zdaje się dowodzić jeżeli czego, to chyba niemożliwości republiki.

Możnaby również dziwić się, dlaczego Schiller z tylu republikańskich i włoskich sprzysiężeń, za przedmiot wziął sobie to, które (może wskutku przypadkowej śmierci bohatera w samej chwili spełnienia) znaczy tak mało w historyi Włoch, że potomność ledwo o niem wie, a nie pamięta wcale? W historyi Florencyi naprzykład byłby znalazł sprzysiężeń takich znaczących, doniosłych, więcej, a w nich więcej i republikańskiego zapału i politycznej namiętności, i zwłaszcza więcej znakomitych historycznych postaci i indywidualnych charakterów. Że się w tym Fiesku zakochał, winien jest Rousseau, który o nim naturalnie nie wiedział nic więcej i nic innego jak wszyscy, ale sobie w nim dość dowolnie ideał republikanina i konspiratora upatrzył, i to w któremś z dzieł swoich napisał. A Schiller, który pod wpływem dzieł tych zostawał, zapalił się do bohatera, który mimo jego wiedzy może dlatego tak mu się podobał, że historya mało o nim mówiła, mało go opisywała, zostawiała więc szerokie pole dowolności poety, a on podówczas wierzył mocno w wyższość przedmiotów, poczętych wyłącznie w fantazyi i natchnieniu poety nad danemi i określonemi, historycznemi. W nawiasie mówiąc, sprzysiężenie Fiesca, byłato sprawa Franciszka I i stronników francuskich w Genuy przeciw Karolowi V, którego sprzymierzeńcem był Andrzej Doria, opierający niepodległość Rzpltej o potęgę i politykę Cesarza. Historya wspomina niektóre rysy i niektóre nazwiska znajdujące się w dramacie. Jak tu Fiesco usypiał czujność Doży i jego synowca hulaszczem życiem; jak tu był młody i miał żonę młodą do sekretu przypuszczoną; jak tu udawał, że chce się wybrać na korsarzy i pod tym pozorem uzbrajał swoich stronników, powierzywszy wprzód swój mniemany

zamiar młodemu Dorii, który potem patrzał spokojnie na te przygotowania; jak tu w samą noc wybuchu zaprosił przyjaciół i stronników na bankiet i nikogo z pałacu wypuszczać nie pozwolił. Koniec był ten, że kiedy spisek już wybuchnął, Fiesco utopił się przypadkiem, a wskutku tego spisek się nie udał i Doria spokojnie na swojem miejscu pozostał.

„Fiesco“ — pisze Schiller w objaśnieniu dołączonem do afisza sztuki przy pierwszem jej przedstawieniu [1]) — „jest „środkowym punktem sztuki, do którego ciążą wszystkie cha„raktery i działania, jak rzeki do morza. Nie mogę nic le„pszego na jego zalecenie powiedzieć, jak to, że Rousseau „nosił go w swojem sercu (im Herzen trug). Fiesco, wielki; „potężny duch i umysł, który pod osłoną miękkiego epikurej„skiego życia, w ukryciu i w milczeniu świat nowy przygo„towuje, długo niepojęty, występuje wkońcu jak bóg jaki i „dzieło swoje gotowe, dokonane, stawia przed oczy zdumio„nym, jednej się tylko rzeczy boi: znaleść równego so„bie... itd.“

Tak go sobie Schiller zakreślił, takim go mieć chciał. Że go tak nie stworzył i dlaczego, to tłómaczy bardzo pięknie przytaczany już z powodu *Zbójców* Kuno Fischer (Die Selbstbekentnisse Schillers).

„Heroiczne popędy walczą jeszcze w młodym poecie „z idyllicznemi skłonnościami. Te tęsknią za szczęściem, „za przyjaźnią, za miłością; tamte pragną sławy, władzy, „chwały, a jedne i drugie z równą siłą domagają się zaspo„kojenia. Karol Moor nie był postacią, na której takie ma„rzenia fantazyi mogłyby były poprzestać. Dlatego szuka ona „innej, na lepsze, wierniejsze podobieństwo swoje, i za przed„miot wybiera czy tworzy sobie człowieka... w którym bo„haterska zdolność czynu jest równie silną, jak idylliczne „pragnienie szczęścia, stworzonego tak dobrze na państw, „jak i na serc zdobywcę. To nie będzie Hektor ani Brutus, „ale Alcibiades raczej, którego niebezpieczna wielkość kryje „się pod uroczą zasłoną wdzięku. Ma on być politycznym

[1]) Litteratur und Theater-Zeitung. Berlin 1784. 22. Mai Braun. Schiller und Göthe im Urtheil ihrer Zeitgenossen. Leipzig 1882, str. 68, 69.

„człowiekiem, który pod maską rozkosznego próżniaczego „życia czeka tylko na chwilę, w której uda mu się uczynić „zadosyć prawdziwej, wielkiej swojej namiętności, ambicyi, „i opanować ster tych spraw, na które niby patrzy tak obo„jętnie... Chwila taka musi przyjść; jego tajne zasiewy „muszą zejść, a on wtedy będzie żniwiarzem i zbierze plon.“

„Takim miał być ten charakter, ale takim nie jest... „Natura poety wzięła górę nad jego zamysłem, a charakter, „który miał być stworzonym, bez wiedzy Schillera nasiąknął „jego własnem usposobieniem i stał się jego odbiciem. Ten „Fiesco jest jak jego autor gienialnym, wrażliwym, pełnym „fantazyi młodzieńcem, który daje się porywać każdemu „wpływowi, idzie za każdym popędem, a nie jest bynajmniej „tym człowiekiem i charakterem politycznym, jakim go Schil„ler zrobić chciał i mniemał.“ — Wykazuje potem z wielką bystrością jeden po drugim w całym ciągu sztuki ambitne heroiczne porywy i idylliczne pragnienia Fieska, dowodzi jak one z sobą w walce rządzą tym człowiekiem, a nie człowiek niemi, a treścią i wynikiem dowodzenia jest, że Schiller gdyby był Fieska tak wykonał, jak go pomyślał, byłby stworzył charakter prawdziwie i bardzo dramatyczny, ale na to byłby musiał wyjść z siebie samego, a tego nie zrobił. I wskutku tego Fiesco złożony z heroicznych pragnień i popędów, z idyllicznych marzeń i uczuć, jest znowu jak Karol Mohr mimowolnem i bezwiednem odbiciem czy zwierzeniem, dalszem *Selbstbekentniss* poety.

Bardzo rozumnie, bardzo trafnie wyrozumował sobie Schiller, że we wszystkich sprzysiężeniach i rewolucyach są, a więc i w dramacie być powinny różne elementa, przekonanie i interes, zapał i sceptycyzm, miłość i zemsta, nieugięte i do zasady swojej namiętnie przywiązane charaktery, na wzór rzymskich (Verrina); szlachetni młodzieńcy, z których kiedyś będą bohatery (Burgognino); ludzie co w zmianie szukają ratunku dla własnej kieszeni (Sacco); inni, co widzą w niej środek na przesyt i znudzenie, którem przejęła ich rozpusta i sceptycyzm (Calcagno); lubieżny, bez sumienia tyran, co kobiety krzywdzi, a mężczyzn gładko sprząta (Gianettino); zauszniki nikczemne i do wszelkich posług gotowe (Lomellin), a nad tem wszystkiem dopiero głowy gienialne

i charaktery najtęższe, ludzie zdolni całą sprawą kierować i wygrać ją, natury heroiczne, w których jest i miłość ojczyzny i nienawiść tyrana, ale które widząc się duszą i głową przedsięwzięcia, nie umieją już zstąpić niżej i marzą o zawładnieniu państwem, o dyktaturze lub o koronie, i w sercu chowają myśl i nadzieję, że na miejscu przywróconego tyrana postawią siebie (Fiesco). Ale to wszystko wymyśliwszy, bo wiedział z historyi, że to wszystko w rewolucyach bywa, nie można przyznać, żeby Schiller był to wszystko poetycznie dobrze stworzył i żeby tem zręcznie poruszał.

Akt pierwszy, jego początek przynajmniej, zawiązuje rzecz dobrze, rozciekawia i jest bodaj czy nie najlepiej napisaną częścią sztuki. Bankiet, bal w pałacu konspiratora, o którym ani czytelnik, ani nikt w Genuy nie wie jeszcze, że konspiruje. Z głównej sali wypada kobieta młoda i piękna, w rozpaczy i oburzeniu, to nieszczęśliwa żona, którą Fiesco opuszcza dla niegodnej, osławionej przed całym światem, starszej zresztą i nie tak pięknej rywalki; ona, która największego z synów Genuy z dumą nazywała swoim, a z większą widziała w przyszłości oswobodzicielem Rzpltej, ona dziś musi widzieć, jak ten bohater zdradza ją i ojczyznę w przyjaźni Gianettina i w miłości jego siostry, w bezmyślnem hulaniu i bankietowaniu. Po tej figurze, która zanosi się zrazu na zajmującą i sympatyczną, wysuwają się dwie inne o zarysach śmiałych i trafnych: dwaj spiskowi, którym o Genuę, ani o Republikę nie chodzi, tylko jednemu chce się pocieszać opuszczoną przez męża Leonorę, a drugiemu ratować się od bankructwa; ale przez ich rozmowę wietrzy się spisek w powietrzu, i czuje się że w głębi są gdzieś inni i lepsi za nimi. Fiesco sam, występuje naprzód w swojej udanej roli lekkomyślnego rozpustnika, zakochanego wielbiciela Donny Julii i najwierniejszego, najuleglejszego stronnika i przyjaciela jej stryja i brata. Jemu nie szczędzi wina i podchlebstw, jej oddaje portret Leonory, który nosił na piersiach na błękitnej wstążce, a zawiesza na żółtej ognistej portret Julii. Gianettino tymczasem podpity gra i z powiernikiem swoim układa napad na dziewczynę, która mu się podobała (tyran zmysłowy i podły, jak być powinien, podobny niby do różnych zepsutych książąt włoskich swego czasu) — zausznikowi w nagrodę obiecuje pierwszy urząd w Rzpltej, a Genuę i republikanów nauczy, że on panem. Instynktem przeczuwa w Fiesku nieprzyjaciela, boi się go i nasadza na niego skrytobójcę. Jakim sposobem te trzy czarne maski, które za Gianettinem chodzą, które się około niego zbierają *(um ihn versammeln)*, nie słyszą jego układów z Lomellinem i nie uprzedzą jego zamiarów? Trzeba przypuścić, że nie zbliżyły się dostatecznie i nie dosłyszały. Dość, że Gianettino wychodzi, wychodzą goście, zostaje Fiesco i trzy maski, spiskowi. Ale wszystkie wezwania i upomnienia, wszystkie najwymowniejsze wykrzykniki i sarkazmy Verriny, wszystkie frazesy tak piękne i republikańskie, że mogłyby figurować w Salustyuszu lub Tacycie, odbijają się jak groch od ściany, od roli którą Fiesco grać i z której przed czasem wyjść nie chce. On o Genuy i o Republice ani myśli, wygodnie mu być poddanym Dorii; spiskowi odchodzą ze smutkiem i zapewne z pogardą. Ale on, który się przed wolą i hartem starego Verriny nie zdradził, nie wytrzymał przed szczęśliwym naiwnym zapałem młodości. Burgognino, niegdyś wzgardzony przez Leonorę jego współzawodnik, dziś już inną kochający, ale stały zawsze w czci i uwielbieniu dla tamtej, wyzywa go na pojedynek za krzywdy nieszczęśliwej hrabiny, a Fiesco wzruszony tą szlachetnością i zapałem pozwala mu domyślać się że nie jest tem czem się być wydaje, i żąda od niego, by przed czasem nie sądził. Maska uchyliła się trochę z jego twarzy, Burgognino odszedł, następuje nowa scena, występuje nowa figura, ta tak znakomicie nakreślona, tak w swoim rodzaju zupełna i doskonała, tak nowa przytem i do innych niepodobna, że bodaj czy nie jest najszczęśliwszą w tym dramacie kreacyą.

Gianettino zapłacił murzyna, żeby zabił Fiesca; murzyn zabiera się uczciwie dotrzymać targu i słowa. Zręcznie, jak wprawny bravo, zaczepia, stara się przysunąć, obraca się koło swego objektu jak hiszpański espada koło byka, upatrując sposobnej chwili i dogodnego miejsca do pewnego pchnięcia — napróżno! Fiesco, Włoch, ma doświadczenie, zbirów poznać i strzedz się ich umie, a przebieglejszy jeszcze od murzyna wytrącił mu sztylet i ma go na łasce. Od chwili, kiedy murzyn złapany na uczynku, wściekły na siebie i o

siebie przestraszony, woła Teufel', a w tejsamej chwili zmienionym, potocznym zwykłym tonem dodaje: *„Bitte um Vergebung“* — jak żeby był przypadkiem nastąpił na nogę, zaczyna zwracać na siebie uwagę ta dziwna figura, której główną cechą jest, że nie ma zupełnie żadnych pojęć moralnych a widzi, że ci, którzy je mają, nie są od niego o wiele lepsi; który jest przebiegły jak człowiek dziki albo jak zwierz, a przewrotny i cyniczny, jak produkt cywilizacyi zestarzałej, który łączy naturę i wady dzikiego i niewolnika, z zepsuciem, jakiego się we Włoszech bardzo zepsutych nauczył (to jedno czego się nauczył). Z pierwotnym do tego i dzikim dowcipem, z dowcipem małpy, gdyby małpa umiała mówić, błazeńskim i komicznym, ma instynktową znajomość i instynktową pogardę ludzi i cywilizacyi, w której jedną tylko rzecz szanuje — pieniądze. A jak on sam, jak ten typ łotra komicznego jest czysto i zupełnie z wymysłu Schillera, tak jego humor niepodobny wcale do humoru błaznów, pachołków i grabarzy Szekspira; nie tak ponury, weselszy, pogodniejszy, przypomina raczej ludowy humor niemiecki, jest w jego konceptach jakieś źdźbło, jakieś echo dowcipu wiedeńskiego fiakra, Volkssängera, popularnego aktora. Z błaznem króla Leara nudziłby się murzyn taksamo, jak z Benedyktem; ale z Treumannem i z panną Gallmeyer zrozumiałby się i bawiłby się doskonale. A przytem on nie jest bez swoich cnót, on ma jakiś złodziejski i oszuści honor, który mu nie pozwala zdradzić tego, kto go płaci, a nakazuje zrobić to, za co wziął pieniądze. Co nie przeszkadza- że w chwili, kiedy się uważa za uwolnionego ze służby, gotów służyć drugiemu, i zabić tego któremu służył przed chwilą. Ma on także swoje preferencye, swój rodzaj szacunku i przyjaźni dla ludzi. Fiesco naprzykład zaimponował mu tem, że go odgadł i rozbroił, więcej tem, że się nad nim nie zemścił, najwięcej tem, że go hojnie płacił i że mu do pewnego stopnia zaufał. Murzyn Fiesca lubi, Fiesco mu się podoba, jest dla niego istotą wyższą, której służyć jest rzeczą naturalną i zaszczytną. To też służy mu wiernie i z ochotą, z przyjemnością. Aż dopiero kiedy go tamten odprawia, rzuca jak niepotrzebny grat, niewdzięcznie zdaniem murzyna. Murzyn obrażony a od wszystkich obowiązków uwolniony, idzie

zdradzać Fiesca, rozumie się bez najmniejszego skrupułu. Jedna z najoryginalniejszych, najciekawszych postaci łotra, jedyna tak pełna humoru w całej poezyi Schillera, a jego pierwsza scena jest może najszczęśliwszą w całym dramacie.

Aż dotąd szedł ten dramat dość dobrze; z zakończeniem pierwszego aktu zaczyna się psuć. Verrina wraca po bankiecie do domu i zastaje nieszczęście. Przez ten dom przeszedł Gianettino. Nieszczęśliwa Berta wije się w konwulsyach rozpaczy i wstydu, stary republikanin już się namyśla, czy nie uda Virginiusza i Odoarda Galotti, kiedy wchodzą spiskowi; Verrina z ich pomocą pomści córkę, a jej hańba stanie się hasłem oswobodzenia ojczyzny. Kiedy Burgognino, który kocha Bertę, nawzajem kochany, nie wiedząc o niczem, wbiega wesoło i prosi o jej rękę, — Verrina przykrywa córkę czarną krepą i przysięga, że tej krepy nie zdejmie, ani córki nie wypuści z ciemnego lochu w którym ją zamknie, aż do dnia, kiedy Genua będzie wolną a hańba zmytą w krwi Dorii. Przeklina ją jeszcze na cały czas, dopóki hańba zmytą nie będzie. Poczem Berta chowa się do piwnicy na dalsze trzy akty, a spiskowi w najwyższem poruszeniu przysięgają zemstę. Tylko bez Fiesca jak ją wykonać? a jak jego poruszyć? Spróbują jeszcze jednego ostatecznego środka.

Ze wszystkich republikanów i ojców shańbionych córek, którzy wstępują w ślady Virginiusza, żaden chyba nie robi tego tak słabo i niezgrabnie, jak ten Verrina. Odoardo Galotti zabija Emilię bez wystarczającego powodu, ale zabija ją przynajmniej poważnie, z pewną tragiczną godnością. Verrina ma zamiast niej patetyczność i napuszystość, tragiczność teatralną, prawie komiczną, a w każdym razie bardzo niesmaczną. W całej swojej roli nie uroczysty, ale nadęty i mówiący tylko szumnemi frazesami, które jemu samemu najbardziej imponują, w tej scenie przechodzi wszelką dozwoloną miarę patetyczności fałszywej. Czy może być coś bardziej teatralnego a mizerniej effektowego, jak zarzucenie krepą tej nieszczęśliwej panny! Być może, że publiczność na galeryi truchleje i płacze jak pomyśli, że ta ofiara czarnem przykryta będzie jęczeć w lochu Bóg wie jak długo; ale ani na oświeconym człowieku ta symboliczna manifestacya wra-

żenia nie zrobi, ani powinna była począć się w wyobraźni takiego poety, jak Schiller. A przekleństwo? Dlaczego i za co? co ta biedna dziewczyna zrobiła złego? co ona winna? Nic oczywiście: ale to przekleństwo ma niby służyć do pokazania w całym blasku męskiego i republikańskiego hartu Verriny; ona nie winna, ale przecież jest plamą na nieskalanej czci jego rodziny i osoby; niewinna, ale splamiona, strefiona miłością tyrana. Ojciec zaś, ze swojem wielkiem sercem, hańby znieść nie może, hańbę przeklina wszędzie, nawet we własnej córce. Wszakże Virginiusz swoją zabił. Verrina swoją skazuje na cywilną śmierć, aż do chwili oczyszczenia. Wszystko to może wzniosłe, męskie, twarde i rzymskie, ale wszystko naprzód bardzo niesprawiedliwe, bo Berta na przekleństwo nie zasłużyła, a powtóre powiedziane z taką pretensyą, napuszystością i deklamacyjną grandiloquentią, że z wielkiej wzniosłości dochodzi... o jeden krok dalej.

Berta i Burgognino, szlachetny młodzieniec i szlachetna panna, którzy się kochają i na to tylko są w dramacie, żeby się kochali, zapowiadają oboje ten zwyczaj i przesąd Schillera, że bez miłości, bez zakochanej pary tragedya być nie może; zwyczaj i przesąd, który późniejszym jego tragedyom nieraz bardzo szkodzi. Tutaj nie tyle oni szkodzą, ile Schiller sam, ile krepa Verriny w pierwszym akcie, a przebranie Berty za chłopca i ich spotkanie w piątym, ale też nie pomagają. Ona pokazuje się i mówi tak mało, że jest prawie nazwiskiem tylko, nie osobą; on, jest pierwszym z tych młodzieńców Schillera, których praecursorem był Kosiński w *Zbójcach,* idealnie szlachetnych i zakochanych, pod których czarnem okiem, kędzierzawemi lokami i różową buzią, niema nic, prócz kilku zawsze na jeden temat wariowanych, idealnie szlachetnych wierszy o miłości lub o nieszczęściu. Śmiać się z nich nie trzeba, bo z takich początków, z takiego typu zakochanej pary wyjdzie kiedyś Max i Tekla, tak z pospolitej, nic nie znaczącej rośliny, przez kulturę wyprowadzają się najwspanialsze, najbardziej urocze kwiaty. Ale sami jako tacy, są wcale nieznaczący i tu w dramacie bynajmniej nie konieczni; choć młodzieńcze heroizmy Burgognina i nieszczęścia Berty pod krepą, mogły przed stu laty bardzo rozczulać naiwniejszych od nas czytelników i wi-

dzów *Fiesca,* a i dziś jeszcze na takich naiwnych może robią wrażenie.

Ale po tych strasznych tragedyach wpadamy z początkiem drugiego aktu w dramat z potocznego życia, ba, w sytuacye, w styl, licho pomyślanej, płasko napisanej komedyi. Donna Julia Gräfin Imperiali przyjeżdża znęcać się i tryumfować nad biedną Leonorą. Że Schiller żyjący zawsze w ciasnem towarzyskiem kółku, nie mógł mieć wiele doświadczenia świata, że zwłaszcza kobiet światowych, zepsutych a świetnych nie widział nigdy, a wyobrażał je sobie, jako zuchwałe, wyzywające, zaczepne, to rzecz naturalna; ale też trzeba przyznać, że ta *„stolze Kokette,"* którą chciał stworzyć, wypadła jaknajsmutniej. Zepsuta i zła, taka synowica Genueńskiego Doży, wielka dama z czasów Odrodzenia, Lukrecya Borgia na maleńką skalę, musiała przecież mieć smak dobry, i czy się zalecała, czy się gniewała, czy intrygowała, czy truła, musiała mieć jakiś pozór kobiety jeżeli nie dostojnej, to przynajmniej dobrze wychowanej. Göthe był bardzo młody, kiedy pisał *Götza,* a z kobiet, jakie mógł znać, żadna za wzór do takiego typu posłużyć mu nie mogła. A jednak Adelheid von Walldorf jest taką zepsutą, przewrotną, wykwintną, uczoną, mądrą i straszną, że mogłaby doskonale figurować na dworze Lukrecyi Borgii lub Joanny Arragońskiej, a taką przytem syreną, że pojmuje się słabość i zdradę Weislingena i jego giermka zapamiętałą namiętność. Donna Julia tymczasem, kiedy wabi Fiesca, to w sposób, który jego murzynowi łatwiej wydałby się dowcipnym i powabnym, a kiedy droczy i upokarza żonę, to tak, jak rozgniewana a zazdrosna pokojówka; jej duma podobniejsza doprawdy do dumy pani Koguciny, aniżeli do dumy królowej Bony. Przyjeżdża do tej nieszczęśliwej Leonory i każe się bawić, nim jej podadzą czokoladę. Gdyby Frau Medizinal-Räthin przyszła do Frau Commerzien-Räthin, to oczywiście czekałaby na *Caffee* jak na swoje święte prawo; a więc i Włoszki muszą *„was einnehmen,"* tylko jako Włoszki nie kawę, ale czokoladę. Rozmawiają zaś z dowcipem, któregoby Frau Medizinal-Räthin za dowcip z pewnością nie miała. *Die stolze Kokette* mówi swojej nieszczęśliwej ofierze, że jest głupia: pyta, jak śmiała i mogła pójść za swego męża, tłómaczy, że on czło-

wiek z rozumem i gustem musi się z nią nudzić. Ofiara zaś ze swoim *Anstandem* i ze swoją *Würde* nie odpowiada lepiej, kiedy rywalkę przed służącą krytykuje i służącej krytykować pozwala. A te mięszane francuskie słowa, te *Scharmant,* te *Domestiken,* te *Connaissancen, Assembleen* etc. etc., które może były w modzie u elegantek niemieckich owego czasu, ale w ustach Włoszki z XVI wieku brzmią śmiesznie, nadają doreszty ton powszedni, pospolity, ton pretensyonalnej, fałszywej elegancyi i złego towarzystwa tej scenie, do której stósuje się doskonale słowo, którem Julia odpowiada na jakiś dowcip Leonory, *abgeschmackt.* Ale Julia nie po-to tylko przyszła, żeby Leonorze dokuczyć; chciała ją złamać zupełnie i oddała jej tę miniaturę na niebieskiej wstążce, którą jej darował Fiesco; nie dość na tem: za złośliwe odpowiedzi zemści się jeszcze trucizną (może i dlatego, żeby pięknego wdowca zaprowadzić do ołtarza). Żeby zaś nic nie brakło do najpowszedniejszej francuskiej komedyi lub *drame bourgeois,* po tryumfującej rywalce przychodzi pocieszyciel, Calcagno, seduktor z rzemiosła, Don Juan tuzinkowy, który sobie obiecuje, że z tego domowego nieszczęścia skorzystać potrafi, i występuje z deklaracyą, którą Leonora odrzuca z pogardą zbyt może pogardliwą i retoryczną.

Szczęściem, nie trwa to wszystko długo, a na pociechę przychodzi murzyn, zabawny jak zawsze, i rozruch w mieście. Gianettino, z pogwałceniem wszystkich praw Rzpltej despotycznem *sic volo,* zrobił swego zausznika Lomellina Prokuratorem. Całe miasto wre, bunt w powietrzu, dla spisku sposobność jedyna. Wszyscy oglądają się na Fiesca, wszyscy szukają jego głowy i ręki; on przebiegle utrzymuje się jeszcze w swojej roli. Odpowiada malkontentom, że Genua i Republika spróchniała, wolną być nie może; jeżeli utrzymać się zdoła, to tylko przez jednego pana. Rzemieślnikom kiedy go do insurrekcyi wzywają, opowiada apolog (śladem Meneniusza) bardzo zresztą ładny, o zwierzętach, co nie chciały króla brytana i urządziły się w rzeczpospolitą i stanowiły wszystko większością. Ale niebawem przekonały się, że nie dobrze na tem wyszły. Bo kiedy trzeba było prowadzić wojnę z człowiekiem, a zwierzęta odważne gotowe były do boju, większość ogromna tchórzliwego rodu zajęcy, baranów, osłów,

płazów i ptaków, zdecydowała pokój. Więc potem wzięły się zwierzęta do wyborów, do systemu reprezentacyjnego; ale wtedy kogo wilk nie rozdarł, tego lis oszukał, albo pokopał osioł. Tygrysy dusiły niewinnych, gołębie uniewinniały morderców i rabusiów, a kret wszystkim wydawał absolutorium, świadectwo, że wszystko w porządku. I wtedy zwierzęta poznały, że lepiej im było pod jednym; poddały się jednemu, ale tym jednym był lew.

Fiesco każdem słowem podżega bunt, a zarazem zręcznie przygotowuje umysły tak, żeby sam sprawę wygrał. Wszyscy zwracają się ku niemu; żeby jeszcze bardziej do siebie ich pociągnąć, każe teraz murzynowi wykonać na żart ten zamach, który wczoraj wykonany był naprawdę, łapie go niby na uczynku i oddaje pod sąd. Po mieście gruchła wieść, że Gianettino chciał zgładzić Fiesca, Fiesco staje się bożyszczem ludu i oburzonych patrycyuszów.

Ale i Gianettino nie działa naślepo. Przygotowany jest na wszystko. Od cesarza ma już na piśmie potwierdzenie siebie na dziedzicznem Księstwie Genueńskiem. Za dwa dni, kiedy Signoria zbierze się na nowy wybór Doży, na dany znak padnie dwanaście głów najwyższych w Genuy, Fiesco i Verrina między niemi, a wtedy Genua jego. I gdyby Lomellino nie był zgubił tych papierów i rozkazów dla wojska i floty w bardzo podejrzanym domu, gdyby w tymsamym domu nie był miał przyjaciółek i murzyn, byłoby źle z całem sprzysiężeniem. Szczęściem, czuwa nad niemi opatrzność w postaci murzyna, a co przebiegły spryt tamtego zwietrzy i wynajdzie, to Fiesco umie przedstawić zdumionym spiskowym jako zasługę swego gieniuszu.

Te sceny z murzynem i z malkontentami, to dojrzewające dzieło spisku, te z drugiej strony plany Gianettina, to jest zajmujące, żywe i dobrze wykonane. Ale ostatnia scena, punkt kulminacyjny tego aktu i wszystkich jego efektów, a zwrotny w dramacie, ta jest słabsza.

Sprzysiężeni, oburzeni już do ostatka gwałtem, spełnionym na córce Verriny i na Rzpltej, gotowi bądźcobądź wybuchnąć, chcą przecież jeszcze raz spróbować, czy Fiesca nie zdołają do swojej sprawy pociągnąć. Ale co zrobi na nim wrażenie? Jest jeden środek, ostateczny, niechybny — jeżeli

ten nie trafi, to niema rady i trzeba będzie robić rewolucyę bez Fiesca. Tym środkiem jest obraz, na którym wymalowany jest Virginiusz, jak zabijał córkę. Wymalował go jakiś Romano (czy Giulio Romano może) — a wszyscy sprzysiężeni razem w procesyi niosą go do pałacu Fiesca. Oczywiście, jeżeli to Fiesca nie poruszy, to nic poruszy go nic. Ale jeżeli jest w nim najmniejsza jeszcze iskierka patryotyzmu i republikanizmu, to od tego obrazu ona rozżarzyć się musi. Co za pojęcie dziwne, żeby widokiem obrazu dał się do czegoś poruszyć człowiek, którego widok pokrzywdzonej i upokorzonej Genuy nie poruszył; co za świat sentymentalnych starych panien, gdzie takie środki i takie efekta mają działać na mężczyzn! A co za mizerny przytem dramatyczny efekcik! Że rodzina Cenci w dramacie Słowackiego nie może znieść widoku obrazu, na którym jest wymalowana śmierć ojca, to się pojmuje; to jest motyw dramatyczny nie zbyt wysokiego rodzaju, ale rozumnie użyty. Ale żeby malowany Virginiusz miał w Fiescu obudzić patryotyczny zapał i republikańską nienawiść tyrana, to jest poprostu śmieszne, pomysł godny żaków, którzy się w republikanów i w konspiratorów bawią, albo starych aktorów, którzy takich na scenie grają. Tylko pomysł bardzo niemiecki. Niespodzianki, efekciki, *Ueberraschungen* różnego rodzaju, lubią Niemcy w swoich uroczystościach domowych i w swoich publicznych obchodach, wszakże w dziełach Göthego — Göthego! — w *Wahlverwandschaften*, w *Meistrze*, jest takich przygotowanych teatralnych scen i obchodów wiele, a dwór Weimarski ustawicznie je wymyślał i rozpamiętywał. W ogóle lubił takie rzeczy wiek XVIII powszechnie; i u nas także: ludzi ówczesnych nie raziło to, co nam wydaje się przygotowanem, a przez to teatralnem i niesmacznem. A że taki obraz byłby z pewnością zrobił wielkie wrażenie na tkliwych młodzieńców ówczesnych, kolegów Schillera z akademii, że jego siostra Christophine, i Laura, i może sama pani Wollzogen, byłyby się nad nim rozrzewniły do łez, więc nic dziwnego, że Burgognino, i Sacco, i Calcagno, i sam wielki Verrina przypuszczali, że Fiesco wrażeniu się nie oprze, owszem, rachowali na obraz jak na cztery tuzy.

Ale Fiesco przynajmniej, na szczęście, nie jest ani

dzieckiem, ani starą guwernantką na panieńskiej pensyi. Obrazem nietylko się nie wzruszył, ale wyśmiał jak należało, i koncept, i głowy które go wymyśliły. A swoją drogą do sprzysiężenia przystąpił, bo chciał, bo pora dla niego nadeszła. I doprawdy nie jest on bez wielkości, budzi pewną ufność i sympatyę, kiedy tych mocnych w gębie, a w głowie i czynie słabych patryotów i konspiratorów, pyta, co zrobili, żeby spiskowi swemu zapewnić zwycięstwo — gdzie ich broń? ich ludzie? ich sprzymierzeńcy postronni? ich pieniądze? Niema ich. Nie mają nic ci wielcy ludzie, co jak młody Burgognino tylko oburzać się i rozczulać umieją (co mu się jako młodemu wybacza) — albo prawić frazesy o republice i cnocie, jak ten stary Verrina. Fiesco jest człowiek. Fiesco nie mówił, nie wrzeszczał na Dorię, nie biegał po ulicach, ale zebrał i broń, i ludzi, i okręty, pomyślał o poparciu Papieża i Francyi, on pomyślał i zrobił to, co należało do nich, a czego zrobić nie umieli. Oczywiście, on pierwszy między nimi, i pierwszym będzie podczas wybuchu i po nim, bo pierwszym jest. I dlategoto instynkt Verriny boi się go trafnie. Nie wié jeszcze że Fiesco Genuę opanować chce, ale wié, że ją opanować musi, z mitrą czy bez mitry na głowie. Nie jest Fiesco taką postacią żywą i wielką, prawdziwą a poetyczną razem, jak Wallenstein, ale jest poniekąd jakżeby przygotowaniem, niższym stopniem Wallensteina. Ma głowę, ma dyktatorską naturę, ma to, na co my Polacy nieszczęściem a charakterystycznie bardzo nie mamy wyrazu: *die Thatkraft*. I jako typ człowieka ambitnego, który z rozkładu korzysta, żeby nim zawładnąć, jest stworzony nieźle. Ma rozum polityczny, ma głęboką znajomość świata i wié, że z takimi republikanami republika musi być spróchniałą i kruchą. Ma i miłość ojczyzny, chce jej ocalenia, a wié, że ją ocalić może tylko dzielny i sprężysty jeden. Jak Cezar w Rzymie a Napoleon we Francyi, tak on w Genuy czuje się tym jedynym. O tyle mniejszy od Cezara i Napoleona, o ile Genua od Rzymu i Francyi, robi to co oni: zamach stanu, wyniesienie siebie, ale usprawiedliwia się sam przed sobą tem, że nic innego być nie może: On, albo nicość. I powiada sobie, że dla Genuy on lepszy niż nicość. On robi i mówi to, co wszyscy wielcy dyktatorowie gwałtem, ale konieczno-

ścią dochodzący do władzy: *„eine volle Börse zu leeren ist „schimpflich, eine Million zu veruntreuen ist frech, aber „eine Krone zu stehlen ist gross“* — a kiedy to mówi, nie jest pozbawiony patryotyzmu, on tego nie robi dla siebie tylko. Przez swoją zdolność i dzielność, przez ten urok, jaki wywiera na ludzi, on jest i do wszystkich takich dyktatorów podobny i zarazem niebezpieczny. On zwłaszcza ma wiele wspólnego z niektóremi naturami i historycznemi postaciami polskiemi. Od Cezara Cromwella i Napoleona oczywiście mniejszy, do Lubomirskiego naprzykład jest dość zbliżony. I tamten był dzielny, bić się umiał, był bożyszczem swoich stronników, a spoglądał na koronę tak pożądliwie, jak ten na Genuę. Jan III, kiedy przeciw Michałowi spiskował, a zręcznie dość i podstępnie, kiedy tak starannie dbał o to, żeby w tym spisku był pierwszym, czy nie przypomina Fiesca? Dyplomacya starych Czartoryskich czy nie mówiła sobie we cztery oczy i przy drzwiach zamkniętych: *„eine Krone zu „stehlen ist gross?“* Jest on wcale nie złym egzemplarzem Cezara i Napoleona niższego rzędu. Ale w tym akcie jeszcze, choć rozumie, że Republika utrzymać się nie może, choć o swojej władzy marzy już oddawna, jeszcze stałego postanowienia nie ma, jeszcze się waha, a czysty głos sumienia bierze górę nad żądzami ambicyi, kiedy w zakończeniu swego monologu zdaje się wyrzekać swoich zamiarów, mówiąc: *„Sei frei Genua und ich dein glücklichster Bürger.“*

Verrina nie odgadł jego zamiaru, ale poznał jego naturę, widział jego działanie i przeczuł, że on do dyktatury dążyć, a choćby nie dążył, osiągnąć ją musi. I zaraz jego miłość wolności, nienawiść tyranów, i republikańska cnota postanowiła spełnić czyn Brutusa. O Brutusie i o Kassiuszu może myślał Schiller, kiedy miększego entuzyastę Burgognina sprzęgał do pary z twardym Verriną. Tylko że Brutus i Kassiusz (u Szekspira przynajmniej) nie mają nic teatralnego, aktorskiego, a Verrina chodzi na szczudłach i nadyma się jak aktor. Naprzód taki twardy republikanin i wytrawny konspirator powinien wiedzieć, że jego pierwszą sztuką jest trzymać język za zębami, i że jak się ma tajemnicę i ukryty zamiar do spełnienia, to najlepiej o nim nie mówić nikomu. Ale w Verrinie siedział zawsze tkliwy syn XVIII wieku, i ta

straszna tajemnica tak mu na sercu ciężyła, że ją wygadać musiał: zresztą jednemu tylko i pewnemu człowiekowi. Ale kiedy miał mówić, czyż nie mógł powiedzieć w domu, w pokoju, wszędzie? czy musiał koniecznie prowadzić tego nieszczęśliwego Burgognino w czarną noc, *„in eine furchtbare Wildniss?“* Czy bez takiej dekoracyi jego zamiar byłby mniej strasznym i tragicznym? Czy potrzebował koniecznie takich szumnych retorycznych preambułów, tak przejmujących i strasznych, że aż się mimowolnie na śmiech zbiera. W całej jego roli niema podobno jednego tonu, któryby nie był fałszywy, przesadnie patetyczny, a ta scena należy do wyborowych klassycznych miejsc jego wyśrubowanej, pretensyonalnej pompatyczności.

Fiesco tymczasem, który ani się domyśla jaki grom nad jego głową, od ostatniego monologu uszedł znaczną przestrzeń. Już nie myśli o tem, żeby być najszczęśliwszym obywatelem Rzpltej; już jego natura i logika położenia wzięły górę nad uczuciowem wahaniem, i teraz on już stanowczo chce być panem wspaniałego miasta, rozłożonego malowniczo pod jego stopami i jaśniejącego w blaskach wschodu słońca. Jest i on trochę napuszony i szumny, i sam siebie admiruje bardzo: ale to ostatnie z naturą jego dość zgodne, a pierwsze tak w zwyczajach wieku zakorzenione, że tu, jak przy Verrinie, w nich znajduje wymówkę, choć nie obronę.

Krótka scena z Leonorą, która zrazu chce wracać do rodziców, ale przebacza zaraz, kiedy jej mąż dał przeczuć, że Julii nie kocha; a potem przybiega murzyn z owemi przez Lomellina zgubionemi papierami, a potem zaraz spiskowi, którym Fiesco (za złe mu tego brać nie można) — prezentuje te papiery, jako własnym niby jego rozumem odkryte. Sprzysiężeni nie mają wyboru; ich spisek musi uprzedzić spisek Gianettina, idzie o życie. Plan ułożony, role rozdane, każdy wie co ma robić, wybuch naznaczony na następną noc. Fiesco (zgodnie z historyą) idzie uśpić podejrzenia Gianettina, prosi, żeby patrzał przez szpary na jego ludzi i galery, bo tej nocy wyprawia się na korsarzy; Julię zaprasza do siebie na komedyę (a w tem także ma swój plan) — i wszystko zdaje się doskonale przygotowanem. Jedna nieprzewidziana przeszkoda przychodzi od murzyna.

Murzyn, który tyle usług oddał, wyobrażał sobie, że go Fiesco zawsze w usługach swoich zatrzyma, i doprawdy przydatnym był tak bardzo, a jak na siebie, tak uczciwym i wiernym, że nie rozumié się, dlaczego go Fiesco odprawia. Jeżeli ma wstręt do posługiwania się łotrami, to czemuż używał go aż dotąd. Dość, że *„der Mohr hat seine Arbeit gethan, der Mohr kann gehen.“* Obrażony w swojej miłości własnej, oburzony niewdzięcznością, murzyn namyśla się co robić. Zdradzić Fiesca? Będzie bardzo zabawnie zemścić się i patrzeć na upokorzenie i śmierć jego i stronników. Ale znowu straci się i widok i wszystkie dobre sposobności rozruchu i bitwy w mieście, ale to także pociecha i korzyść. W następnym akcie jednak zemsta przemoże i murzyn wyda spisek przed Dożą; ale wspaniałomyślny a dobroduszny stary Doria odeśle tylko donos do Fiesca, jak rzecz godną pogardy, niewiary. Ostatnia intryga murzyna nic nie zmieniła, nic nie wpłynęła na dalszy bieg sprawy, zatem była tylko niepotrzebnym incidensem, na to tylko potrzebnem, żeby przedłużyć akt czwarty, który bez tego byłby bardzo kusy i pusty.

I z tem niewiele w nim jest, a czujny czytelnik dostrzega łatwo jak autor rozciąga treść, żeby jej przecie na cały akt wystarczyło. W pałacu Fiesca warty przy bramach. Jedni po drugich schodzą się zaproszeni i spiskowi, warty każdego z osobna po kolei pytają o nazwisko, o hasło: trwa to przez pięć scen. Nie długich oczywiście, ale w których nie ma zgoła nic innego. Potem występuje Fiesco i w długiej przemowie oświadcza, że zaprosił ich na bankiet, ale da im co innego, że chwila nadeszła, że wszystko gotowe. Na to wpada Calcagno i woła, że wszystko stracone. Murzyn zdradził: sam go widział jak wychodził z pokoju Doży. Naprożno Fiesco próbuje dodać ducha spiskowym, udaje, że to przez niego ułożony podstęp; spiskowi w rozpaczy, Verrina chce sobie śmierć zadać, żeby nie wpaść w ręce Dorii, kiedy straż Doży przyprowadza uwięzionego murzyna z listem, w którym stary Andrea pisze, że donosowi nie wierzy, a donosiciela odsyła. Tą wspaniałomyślnością zwyciężony Fiesco, już chce odstąpić od spisku, już drudzy grożą mu więzieniem lub śmiercią, kiedy wróciła mu myśl o panowaniu, przypomniał sobie, że kto chce celu, musi chcieć środków, i postanowił do celu dojść, pomimo, że brzydko jest zdradzić zaufanie szlachetnego starego Dorii. Spisek zatem wybuchnie, jak miał, o oznaczonej godzinie. Ale przedtem Fiesco ma jeszcze jeden obowiązek do spełnienia, obowiązek rycerza i czułego męża. Jego żona płakała, miała się za zdradzoną, poświęconą dla niegodnej rywalki; za to upokorzenie należy jej się głośna i jawna satysfakcya. Na to Fiesco zaprosił Julię do pałacu. W rozmowie sam na sam, w ciemnym pokoju, on jest bardzo czuły i natarczywy, ona rozmarzona i wzruszona, aż wreszcie kiedy już już ma kapitulować, otwierają się drzwi, wnoszą się światła, wchodzą wszyscy zaproszeni goście i Leonora, a Fiesco przy świadkach oświadcza Julii, że nigdy nie był tak głupi żeby żonę, takiego anioła zdradzać, a szaleć za taką jak ona, że z niej drwił, bo to było do jego planu potrzebne, a teraz potrzebnem być przestaje; w końcu każe służącemu, żeby był grzeczny, podał jej rękę, i odprowadził do piwnic, w których Julia ma być zamkniętą (na czas wybuchu zapewne, żeby go przed stryjem i bratem nie wydała). Trzeba przyznać, że jeżeli Julia przez cały ciąg swojej roli, była, co się po niemiecku nazywa *gemein*, to Fiesco w swojem obejściu z nią, w swoich słowach, jest tak brutalny i nieszlachetny, że w sprzeczności z całą swoją rolą, w tej scenie zasługuje na tensam epitet. Jedna jeszcze scena przed wybuchem. Fiesco odkrywa swój zamiar żonie. Leonora wzniosła i szlachetna w swoim patryotyzmie a w swoich politycznych przekonaniach republikanka, błaga i zaklina, żeby zamiaru zaniechał. Piękniej być obywatelem wolnej Rzeczypospolitej, niż książęciem; a przytem instynkt kochającej kobiety ostrzega ją o niebezpieczeństwie życia dla niego, o niebezpieczeństwie szczęścia dla niej. Jeżeli Fiesco zostanie księciem Genuy, nie będą mogli żyć dla siebie i dla miłości. Wszystko naprożno: ambicya i stałe postanowienia Fiesca nie ustępują; godzina się zbliża; spiskowi wracają, wołają, i spisek wybucha.

Oba ostatnie akty są słabe, ale ostatni chyba najsłabszy ze wszystkich. Mieszanina, chaos najrozmaitszych wypadków i scen, bardzo tragicznych niby, a naprawdę tak niezrozumiałych i nieusprawiedliwionych, że pod pozorną tragicznością,

kryje się tylko czczość i brak rzeczywistej psychologicznej i poetycznej treści i prawdy.

Fiesco rycerskim popędem wiedziony, dzwoni do pałacu Doży, a gdy ten zbudzony ukazał się w oknie, przestrzega go, że spisek wybucha, że Fiesco go zdradził. Doria nie wierzy i zamyka okno. Potem Gianettino przestraszony gwarem i rozruchem przebiega ulice, nie wie co to znaczy; nie wie co ma robić, kiedy go spotyka oddział spiskowych, a Burgonino zabija! Berta pomszczona, ciało zabitego Dorii zostaje na bruku. Potem stary Doria otoczony niemiecką strażą, wychodzi ze swego pałacu, nie chce uciekać, ale mimowoli ratują go ci Niemcy. Potem dopiero pomysł dziwny i niczem nieusprawiedliwiony, początek większego złego. Leonora wychodzi w męzkiem ubraniu; dla czego? poco? bo chce walczyć, kiedy Fiesco walczy. On jest Brutusem, ona będzie Porcyą; wprawdzie jeżeli chce naśladować Porcyę, to właśnie walczyć nie powinna, ale zdaje się, że patryotyczna exaltacya, obawa o męża, a w dodatku jeszcze wrażenie, jakie jej zrobiła jego tajemnica, doprowadziły ją do jakiegoś stanu extazy, w którym biedna nie zdaje sobie dobrze sprawy z tego, co robi. Ten stan tłómaczy, bo zresztą nic innego, że Leonora kładzie na siebie płaszcz i kapelusz z żółtem piórem zabitego Gianettina. Na co jej to było potrzebne? że wzięła jego szpadę: bo chciała walczyć, a swojej nie miała; ale dlaczego płaszcz i kapelusz? Wszakże już była przebrana po mężku. Dlaczego, to się wkrótce pokaże: dla najnieszczęśliwszego pomysłu w całej sztuce. Ale co ona sobie myślała, kiedy to robiła, tego nikt nie wie. Dość, że przebrała się za Gianettina i poszła dalej. Potem murzyn przebiega scenę na czele zgrai złodziei i śpieszy podpalać miasto, na własny już rachunek. Potem wychodzi Burgognino z jakimś młodym chłopaczkiem, który mu niesie pochodnię, którego łaje że jest mdły i słaby, i któremu daje pierścień, z rozkazem, żeby zaraz biegł do domu Verriny i pierścień oddał Bercie, na znak że Gianettino zabity, ona wolna, a on za chwilę będzie przy niej. Wtedy chłopiec rzuca mu się na szyję i pokazuje się, że to Berta. Jak wyszła ze swego lochu, o tem ani słowa: dla czego zrzuciła krepę, a przebrała się za chłopca? czy taka moda w Genuy, że już druga robi tosamo? Na szczęście tę scenę dość śmieszną zastąpił Schiller inną, która jest wprawdzie melodramatyczna i fałszywo patetyczna, ale przynajmniej rozwiązuje jakoś tę sprawę Berty. Berta siedzi w lochu, pod krepą zawsze, i w bardzo długim monologu desperuje nad swoim losem. Może tu zginie, może ojciec i Burgognino zginęli — samotność, tęsknota, strach, wszystko to dręczy ją razem. Wtem wpada kochanek i oświadcza, że jest wolną. Nadchodzi ojciec, błogosławi, każe im zaraz iść do ołtarza, a sam musi iść w inną drogę, ma co innego do roboty. Berta się boi, przeczuwa coś strasznego, w tem słychać okrzyki radości ludu, który Fiesca obwołuje księciem, i stary republikanin śpieszy do swego dzieła.

Fiesco tymczasem powitany i obwołany księciem, chciałby czemprędzej rzucić się w objęcia księżnej, ale musi pierwej skazać na powieszenie Murzyna (który miasto podpalił, a do ostatniej chwili sobie wierny, idzie na śmierć zuchwale, cynicznie, ale z humorem i ze śmiałą jakąś obojętnością), i musi się upewnić czy Gianettino żyje lub nie. Jedni mówią, że zginął, drudzy że tylko co widzieli czerwony płaszcz i żółte pióro; wtem ukazuje się żółte pióro i płaszcz czerwony. Fiesco rzuca się jak wściekły na mniemanego Gianettina i zabija Leonorę, która umiera nie powiedziawszy ani słowa. Radość, tryumf, spiskowi chcą odrąbać głowę tyrana i zatknąć ją na pikę, i teraz dopiero widzą, kto był w czerwonym płaszczu i w kapeluszu z żółtem piórem. Fiesco rozpacza, przeklina siebie, płacze na piersiach Calcagna, który ją także kochał, zazdrości ostatniemu nędzarzowi, z którym kochająca żona dzieli nędzę, kiedy z nim jego blasku i chwały nie podzieli nikt; ślubuje, że szczęście i wielkość Genuy będzie pomnikiem Leonory, ale to wszystko nie pomaga na to, że cała ta sytuacya jest wymyślona jak może być najgorzej.

Zabicie żony przez męża, choćby przypadkowe, nie jest rzeczą małą: jest nieszczęściem, które w tragedyi może robić wielkie wrażenie; tylko wszystko co w tragedyi jest, jeżeli wrażenie robić ma, musi mieć jakiś zrozumiały powód, musi być czemś sprowadzone i uzasadnione. Może być przypadkowem, ale w takim razie przypadek sam powinien być przez poetę rozumnie obmyślany i kierowany. Tak obmyśla naprzykład Szekspir ten przypadek, którym Desdemona zgubiła

chustkę; albo ten drugi, którym wysłany do Romea goniec z wiadomością o uśpieniu Julii, spóźnił się do Mantuy. Jeżeli zaś zdarza się nieszczęście, a jeszcze tak rzadkie, tak wyjątkowe jak to, to trzeba koniecznie, żeby poeta mógł wytłómaczyć, a czytelnik zrozumieć dlaczego się zdarzyło. Dlaczego Fiesco miał zabić żonę, tego nie zrozumie nikt, a Schiller zapytany, z pewnością odpowiedziećby nie umiał. Jedni mówią, dlatego, żeby utratą szczęścia ukarać go za zamach na wolność Genuy: ależ za to on za chwilę będzie ukarany swoją własną śmiercią. Inni mówią: zabija ją za karę, że jej nie szanował, nie kochał, do innej się umizgał; ależ kiedy i szanował, i kochał. i umizgał się tylko na żart, i dał zupełną satysfakcyę za chwilową i pozorną krzywdę. Nie; same te naciągane i sztuczne tłómaczenia dowodzą, że jasnego i prostego niema: i naprawdę nikt nie zrozumie nigdy dlaczego to przebranie Leonory, dlaczego to *qui pro quo,* dlaczego ten przypadek, dlaczego to zabójstwo żony przez męża. Dla większej okropności? zapewne, wielu tak robi, tylko Schiller robić tak nie powinien, Schiller powinien wiedzieć, nawet za młodu, że sytuacya okropna a nieuzasadniona, nie jest tragiczną tylko śmieszną, tragedyi, poezyi, prawdziwego poety niegodną. Bardzo mało znajdzie się w dramatach Schillera (jeżeli się znajdzie) błędów tak grubych, tak rażących, pomysłów tak niczem nieusprawiedliwionych i niedorzecznych, jak ta śmierć Leonory.

Scena ostatnia uchodzi za bardzo patetyczną. Podziwiają ludzie tego rzymianina nowych wieków, który zabija przyjaciela i bohatera za to, że zadał gwałt republice; podziwiają kontrast żelaznego Verriny i gienialnego a więcej ludzkiego Fiesca (niby Kassyusz i Cezar); podziwiają Verrinę w jego ponurych złowrogich pierwszych słowach, a zwłaszcza w tej miłości i czułości, z jaką Fiesca ściska na pożegnanie, z jaką go błaga, z jaką się przed nim uniża i klęka. Że na młodych wyobraźniach może to zawsze robić wrażenie, że w wieku XVIII tak zakochanym w rzymskich niby ideałach i charakterach republikańskich, musiało robić wrażenie ogromne, to rzecz naturalna. Ale naprawdę, przypatrzywszy się zbliska i z zimną krwią, widzi się, że to jest na nieszczęście tylko rzymskość i republikanizm XVIII wieku. To jest mąż

Plutarcha, ale w kieszonkowej edycyi przez Francuzów zmniejszony, mówiący o republice, o wolności i tyranach, frazesami niby to Tacyta, ale przez Russa przetłómaczonemi, zmodernizowanemi, zmniejszonemi; nie Brutus, ale w roli Brutusa występujący i w niej się podziwiający republikanin francuzki Vergniaud, Valazé, może Roland. Ci wszyscy i pani Roland w dodatku, poznaliby się i kochaliby się w Verrinie; Brutus i Kassyusz Szekspira znaleźliby go mdłym a deklamacyjnym, i Plutarch zapewne taksamo. W poufałem narzeczu francuzkich malarskich pracowni, jest przymiotnik jeden *(abricot)* przyjęty na oznaczenie wszystkiego, co konwencyonalne, oklepane, pozorne, na pierwszy rzut oka niby dobre, a naprawdę bez rzeczywistości, bez treści, bez oryginalności, bez własnego życia i charakteru. Zdaje mi się, że Verrina jest takim morelowym rzymianinem i republikaninem: napuszonym przytem i deklamującym, podobnym do oratorów i publicystów francuzkich XVIII wieku, ale nie do Tacyta ani do Plutarcha.

Że podstęp, którym Verrina Fiesca gubi, to ułaskawienie galerników, jest dość błahy, bo doprawdy nie było to tak pilne, iżby w pierwszej chwili, po nocy, i osobiście ich uwalniać; i że Fiesco był wielkodusznym aż do dobroduszności, kiedy się zgodził iść na okręt, i że wreszcie ta śmierć z kładki, to chlupnięcie w wodę, jest na takiego tragicznego bohatera nieco trywialną, a przez to cokolwiek komiczną, to podobno także prawda. Ostatnie zaś słowa jednego i drugiego są trochę dziwne. Pewnego razu, jedna pani jechała przez rzekę, wbród, rzeka była płytka i bezpieczna. Ale czy jakiś dołek, czy konie zacukały, dość, że powóz się przewrócił, pani wpadła do wody, a wpadając wołała na ludzi co stali na brzegu: „ratujcie hrabinę X....“ Anegdota ta była przez długie czasy szczęściem i zabawą całego sąsiedztwa hrabiny X. Tymczasem widać, że jej wołanie o pomoc nie było tak śmiesznem, skoro poetyczny, tragiczny Fiesco w podobnym przypadku woła jak ona *„hilf Genua, hilf deinem Herzog.“* Z jego wielkiem przeproszeniem, człowiek który się topi, nie woła na Genuę tylko na ludzi, nie myśli o tem że jest księciem, tylko że jest w niebezpieczeństwie, a w strachu frazesami nie gada, choćby przez całe życie inaczej mówić nie umiał.

Ale jeżeli ostatnie słowa Fiesca są trochę komiczne, to ostatnie słowa Verriny są dziwne, jako zaprzeczenie głównej myśli dramatu, a przynajmniej jego tytułu. Dopóki Fiesco mówi, że społeczeństwo spróchniałe jako republika utrzymać się nie może, to przez niego mówił tylko zmysł polityczny, albo ambicya, zaprzeczał możliwości republiki, bo sam chciał być księciem. Ale kiedy Verrina mówi: *„ich gehe zum Andreas,“* to gorzej. Bo to abdykacya. To zasada sama, to idea republiki, która w siebie wierzyć przestaje, składa broń i schyla głowę w osobie najgorliwszego i najniezłomniejszego swego wyznawcy i rycerza. Kato także przestał wierzyć w dalszą możliwość rzeczypospolitej, ale się zabił, do Cezara nie poszedł. Verrina, który tak widocznie naśladuje rzymskie republikańskie charaktery, powinien był skończyć jak on, i dziwna rzecz, że mu Schiller takiego końca nie przeznaczył. Zwyciężoną może być każda zasada, ale poddać się nie, a ze wszystkich najmniej zasada republikańska, wcielona w wielki heroiczny niby charakter. Tymczasem Verrina, nieugięty rzymski Verrina *geht zum Andreas!* Prawda, że niejeden republikanin francuski poszedł do Napoleona, a nawet do Ludwika XVIII, ale żaden z nich rzymskim charakterem nie był, choć który czasem charakter taki udawał. Gdyby wszyscy inni spiskowi i cała Genua z nimi padli do nóg Dorii, to dowodziłoby tylko, że ludzie są słabi i zmienni jak zawsze; ale kiedy Verrina się poddaje, to wtedy abdykuje idea sama i wyznaje, że nie ma warunków bytu, zatem niema prawdy. Schiller był młody, to prawda, ale zawsze dziwne jest, że się nie pomiarkował i że wypisawszy na dramacie godło *republikanisches Trauerspiel* zakończył ten dramat w sposób tak dla republiki upokarzający, albo, że jeżeli w ten sposób zakończyć go musiał, nie przemazał w tytule tego godła, któremu ta abdykacya Verriny zaprzecza i urąga.

Do tej wielkiej pomyłki, do tej sprzeczności pomiędzy tendencyą, jaką autor sztuce dać chciał, a konkluzyą, jaka z katastrofy wypływa, dodać jeszcze trzeba dla przypomnienia, że z wyjątkiem jednej figury znakomicie nakreślonej (murzyna), i drugiej przez pół dobrze, to jest rozumnie pomyślanej, ale wykonanej bez wielkiej siły i wielkiego poetycznego uroku (Fiesca), wszystkie inne są słabe, a najsłabszy ze wszystkich bohater, wielki charakter sztuki, Verrina. Że patetyczność w ogóle, ale zwłaszcza jego patetyczność jest bardzo przesadna i nadęta, że zabójstwo Leonory przez Fiesca jest niczem nieusprawiedliwione, nie potrzebne, nie dramatyczne, a tak napisane, że nawet rozczulić się nad niem trudno. Dość powodów do wniosku, że dramat cały jest słaby. Ale jest jeszcze jedna uwaga do zrobienia. Schiller przez długie lata zajmował się pytaniem, czy i o ile poeta piszący dramat historyczny, ma prawo odstępować od historycznej ścisłości, a w rezultacie oświadczał się (słusznie podobno) za wielką dla poety swobodą. Niezaprzeczenie może poeta jedne fakta pomijać a drugie przemieniać, może przykrawać do swojej potrzeby sytuacye i charaktery osób, on nie pisze historyi, tylko na jej tle tworzy. Wszelako jednej ścisłości, jednej dokładności słusznie może od poety żądać się godzi, żeby w swoim dramacie zachował charakter epoki, żeby jego figury myślały, sądziły, czuły jak ta epoka, żeby żyły w jej świecie moralnym, umysłowym, społecznym i politycznym, jak Götz naprzykład. Nie chodzi wcale o archeologię, którą sztuka dzisiejsza ze zbyteczną troskliwością pielęgnuje i której przeznacza tyle miejsca w swojem państwie, że niejeden obraz jest archeologicznem studium więcej prawie, jak obrazem; nie chodzi o ubiory i sprzęty, lub sposoby mówienia, ani o dokładność zdarzeń, ale o to, by wprowadzone figury należały do swego kraju i czasu. Szekspir niewiele się uczył, a archeologii wcale, a przecież jak nakreśli figurę Rzymianina, to ten Rzymianin tak myśli, czuje i mówi, jakżeby wyszedł z Liviusza. Schiller w swoich dramatach późniejszych raz, jak w *Wallensteinie,* wybija tę cechę wieku bardzo wyraźnie i trafnie, drugi raz jak w *Maryi Stuart,* zaciera ją umyślnie i daje swoim figurom taki sposób myślenia, który nie razi, nie sprzeciwia się czasowi, ale każdemu zarówno służyć może; trzyma się w sferze rzeczy ogólnie ludzkich, ale ogólnikowo nakreślonych; nie wpada w konwencyonalność klassycznego dramatu francuskiego, ale zaciera i łagodzi wszystkie wybitniejsze czasowe rysy i cechy. W Fiesku zaś, co do faktów trzyma się aż do zbytku wiernie tego, co wyczytał w historyi o jego sprzysiężeniu; pamięta o tem, że przed wybuchem spisku Fiesco dawał jakąś ucztę w swoim

pałacu i kazał każdego wpuszczać, ale nikogo nie wypuszczać, zachowuje jego śmierć przez utopienie, może tą dokładnością więcej swojemu dramatowi szkodzi niż pomaga, ale fizyognomii wieku i kraju nie daje mu wcale. Czytając *Götza*, widzi się Niemcy w początkach epoki Odrodzenia. Czytając *Fiesca*, widzi się włoskie nazwiska, ale nie Włochy, nie wiek XVI. Poeta od Schillera nieskończenie mniejszy, napisał dramat mało znany i chwalony, na scenach niegrywany, bardzo nieregularny istotnie i pełen błędów: ale pełen także Włoch, pełen walk pomiędzy czcicielami dawnych republik a dynastami gruntującymi swoje trony na ich zwaliskach, pełen namiętności, pojęć i dążeń i obyczajów XVI wieku. Tym mniejszym poetą jest Musset, a tym dramatem *Lorenzaccio*. I tu treścią jest spisek: i tu człowiek, który chowa w sercu ideał dawnej Republiki Florenckiej, zabija księcia, który jest jak Gianettino zepsuty; i tu Florencya jak tam Genua, jest tak do despotyzmu dojrzała i przygotowana, że kiedy obywatelom mówią naprzód, że książę padnie tej nocy, a miasto będzie wolnem, zamykają tylko okna i żaden ani się ruszy. Ale co za różnica! Ten spiskowiec nie jest wprawdzie bynajmniej podobny do starego Rzymianina: zepsuty i cyniczny, służy nikczemnie księciu we wszystkich jego zamysłach i sprawkach, tak, że lud nazywa go pogardliwie Lorenzaccio nie Lorenzo; ale i ten kwiat czy grzyb zepsucia w którym tli głęboko iskra szlachetności, i ten książę zmysłowy a przewrotny, podobny do tylu współczesnych; i te kobiety, jedne jego ofiary jak Berta, a drugie, pomimo swojej szlachetnej natury, przez niego pomału oczarowane; i te walki, i nienawiść wielkich domów florenckich; i ten w niektórych dawny duch patrycyański i republikański; i ta polityka cesarska, papieska lub francuska, która Florencyę ma na oku, w niej i na nią działa; wszystkie szlachetności i wszystkie infamie jakie tam są, są żywcem z Włoch, żywcem z Florencyi, żywcem z XVI wieku. W Fiescu tego niema ani śladu. Verrina jest pierwszy lepszy republikanin francuski kształcony na Russie, choć mu się zdaje, że na Tacycie i Plutarchu; Burgognino jest pierwszy lepszy młody Niemiec, kolega Schillera z akademii; kobiety są Niemki z małego miasteczka; Fiesco jeden najmniej ze wszystkich rażący, nie dlatego, żeby miał cechę człowieka tamtej epoki, ale że nie ma wyraźnych cech epoki żadnej; wszystko razem świat niemiecki Schillerowi współczesny, ludzie, hasła, nienawiść tyranów i republikanizm z końca XVIII wieku, przeniesiony w wiek XVI i do Genuy. Nie wiążąc bynajmniej żadnego poety przesadnemi wymaganiami historycznej wierności, można przecież mieć mu za złe, że charakteru epoki nie zachował. A ktoby nawet uniewinniał go młodością (wymówka niezawodnie dobra), albo ktoby nawet chciał twierdzić, że poeta i pod tym względem jest zupełnie wolnym, to i taki przecież musiałby przyznać przynajmniej, że to nie jest zaletą dramatu, ale jego szkodą. Wiem, pokaże się to niebawem na *Don Carlosie*, że usterki takie choć są, jeżeli są innemi pięknościami okupione, to dzieło mimo nich wspaniałem być może. Ale takich zalet *Fiesco* nie ma: ani tragicznych piękności *Don Carlosa*, ani tej inspiracyi lirycznej, tego potężnego zapału i popędu, który czyni zadosyć za wiele usterków tamtego.

IV.

Kabale und Liebe.

Zawsze ten sam temat, zawsze ten sam popęd, zawsze wyraz tych samych oburzeń i tych samych dążeń, ten sam gniew na społeczeństwo. W *Zbójcach* był wpływ fatalny jego złych praw i zwyczajów na stosunki prywatne, na rodzinę, na usposobienie i na życie młodych; w *Fiesku* był stan polityczny: państwo rozprzężone a ludność upadła i poniżona despotyzmem, naprzeciw ideału republikańskiej wolności i obywatelskiej cnoty, do którego skrycie już tylko spiskiem niektórzy dążą, a rzadko kiedy dojść mogą. Tutaj stan ten sam społeczeństwa i rządu pokazany jest w skutkach, jakie wywiera na społeczeństwo samo. Po jednej stronie dwór z całym orszakiem gwałtów i podłości, zdzierstw i okrucieństw, młodzież za pieniądze sprzedawana do wojska; zbytki księcia, który potrzebuje dużo pieniędzy na swoje przyjemności; spodlenie i infamia dworskich figur, w których tak już nic nie zostało uczciwości ani wstydu, że ojciec swata młodego syna z kochanką księcia, i na to jeszcze w dodatku, żeby ten syn dalsze miłostki tego księcia swoją osobą i nazwiskiem osłaniał. Ojcu związek taki wydaje się zaszczytem, a w każdym razie jest utwierdzeniem jego wpływu na dworze i w państwie, a więc dokonać się musi. Pełzający, nikczemny, zdradliwy podwładny, pomocnik do wszystkich intryg, uzu-

pełnia ten obraz zepsucia, a w działaniu ich spełniają się nietylko podłości, ale i zbrodnie. Naprzeciw tego poddany, ofiara tych ucisków, tych infamij i tych okrucieństw; łzy zaprzedanych żołnierzy i ich rodzin, dobry a ubogi człowiek bezbronny zupełnie wobec przemocy tej władzy i podstępów tej intrygi: jego cześć, jego rodzina, jego wolność, życie, szczęście domowe, jego dzieci, wszystko na łasce tych przemożnych a przenikczemnych: a dla ludzi uczciwych, na których oni zarzucą sieci swojej kabały, niema ratunku, ani rady, ani wyjścia, tylko przez ostateczne nieszczęście, śmierć, — i przez zbrodnię nową — samobójstwo.

Oto, co pokazuje ta straszna rozpaczliwa walka *Miłości z Kabałą*, i z drugim strasznym nieprzyjacielem, z różnicą stanów, różnicą towarzyskiego stanowiska, z przesądem, z nieprzełamaną siłą obyczaju. Czy to oskarżenie społeczeństwa jest sprawiedliwe? Wszystkie fakta, jakie w tej sztuce są, są prawdziwe, nietylko zdarzać się mogły, ale się rzeczywiście zdarzały. Jeżeli bywali ojcowie (we Francyi z pewnością, w Niemczech prawdopodobnie), którzy chętnie córki swoje królom na kochanki ofiarowali, to mogli być i tacy, co synów żenili z królewskiemi kochankami. Że byli tacy, co się nie bali podstępu lub przemocy, byle się pozbyć synowej, która ich dumę upokarzała, dowodzi historya Gertrudy Komorowskiej. A że niemieccy książęta sprzedawali rekrutów do Ameryki, to także rzecz wiadoma i pewna. Na rzeczy takie wzdryga się sumienie ludzkie i powstawać przeciw nim ma obowiązek; literatura czy poezya czerpie z nich swoje przedmioty z wszelkiem prawem. Tylko, wypływa to już z natury rzeczy, literatura i poezya nigdy nie przedstawia takich stosunków w ich rzeczywistej prawdzie. W jej przedstawieniu musi zawsze wydawać się fenomenem ogólnym, fenomenem typem, to co w rzeczywistości jest wyjątkiem; a powtóre, ona dowolnie układa takie fakta w związki, które ich okropność zwiększają, ich znaczenie zmieniają. Przykład na tej samej *Kabale und Liebe*. Gdyby Ferdynand nie był tak zazdrosny i porywczy, to intryga jego ojca i Wurma nie byłaby mniej ohydną, ale nie byłaby tak skuteczną; nieszczęście nie byłoby tak wielkiem, zamiar pozostałby czem jest, ale nie miałby takichsamych następstw. Takie zaś usposo-

bienie dał Ferdynandowi Schiller, żeby powiązać ciąg swojej sztuki, ale dał je dowolnie, on je wybrał, on tak rzeczy złożył i wymyślił, żeby nieszczęście mogło być jak największem. On miał prawo tak zrobić, każdy poeta tak robi, ale to pokazuje i dowodzi, że nie można w poetycznych utworach szukać rzetelnej i ścisłej rzeczywistości, że wniosek byłby śmiały i niesprawiedliwy czynić społeczeństwo odpowiedzialnem za zbrodnie Franza Moora lub Prezydenta Waltera; z utopienia Gertrudy Komorowskiej wnosić, że całe społeczeństwo polskie było występne; z cierpień Luizy Miller, że niemieckie było całe zepsute. Taki zaś wniosek wyciąga świat, publiczność, prawie zawsze, z tego co czyta lub widzi na scenie. Ona myśli i mówi sobie, że tak się dzieje na świecie. I to jest, przy całej prawdziwości faktów, pierwiastek nieprawdziwy w *Kabale,* jak w mnóstwie innych podobnych obrazów czy oskarżeń; wyjątek wydaje się rzeczą zwykłą, powszechną, regułą; straszne, ale dowolnie wymyślone i zawsze trochę naciągane i przypadkowe nieszczęście obrazem i grzechem społeczeństwa całego.

Ludzie (przynajmniej cudzoziemcy), są dość nielaskawi na *Kabałę:* zarzucają jej naprężone sytuacye, pathos przesadne, deklamacyi wiele; *Gervinus* nazywa ją bez ceremonii karykaturą. Współcześni, jak świadczą recenzye zebrane i przedrukowane przez cytowanego już nieraz Juliusza Brauna — (*Schiller und Göthe im Urtheile ihrer Zeitgenossen*) — byli dla tej sztuki raczej surowi. Wszyscy niemal cenią ją mniej aniżeli *Zbójców* i *Fieska;* niektórzy (jak Filip Moritz w berlińskiej *Staats und gelehrte Zeitung* 1784) wyśmiewają bez miłosierdzia, bez sprawiedliwości, choć nie bez dowcipu; inni łaskawsi, choć przyznają zalety, nie przepuszczają błędom, na które krytyka dzisiejsza jest wyrozumialsza. Sądzą ostro, a dostrzegają trafnie (naprzykład wyjątków z *Othella,* przeniesionych żywcem w rolę Ferdynanda). Dość zgodnie widzą w *Kabale* przerobienie tylko innej sztuki, mianowicie Gemminga *Hausvater;* czy słusznie? nie mogliśmy sprawdzić, brak nam bowiem tekstu tamtej do porównania. Nie można jednak zaprzeczyć, że zarzuty robione przed stu laty artystycznej jak moralnej wartości dzieła, są po większej części słuszne i dobrze świadczą o smaku i o mo-

ralnym zmyśle ówczesnych krytyków. Tylko pomimo słuszności zarzutów, *Kabała* zasługuje zdaniem naszem na więcej pobłażania. Ten bowiem tak surowo sądzony dramat kto wie czy nie ma jakiej nad dwoma pierwszemi wyższości. Że nie jest zachwycający, że nawet nie jest może sympatyczny, to prawda, ale to podobno jest skutkiem jego natury, jego rodzaju. Dramat potoczny czy domowy, czy jak kto zechce nazwać to, co po niemiecku nazywa się *das bürgerliche Drama,* jest i musi być zawsze w sztuce nietylko rodzajem niższym, ale rodzajem z natury fałszywym, przeciwnym pojęciu i prawom poezyi, i dlatego choć często widza rozczuli do łez, wrażenia poetycznego, tragicznego, nie zrobi mu nigdy. Dlaczego? Nie dlatego że jest pisany prozą — skoro Götz i Egmont tragiczne wrażenie robią, a nie robi go *die Natürliche Tochter* Göthego, choć pisana wierszem. Nie dlatego, że przedstawia losy i cierpienia prostych ludzi, a nie królów i bohaterów: ale dlatego właśnie, że jest z potocznego życia, z ciaśniejszych domowych stosunków, że musi koniecznie ton swój do tego przedmiotu stósować, musi figurom i sytuacyom, choćby ich dusze, charaktery, nieszczęścia były jak największe, nadać tę cechę zwykłości, powszedniości, jaką ma codzienne potoczne życie, i w tem życiu każdy choćby największy człowiek, a która poetyczny urok wyklucza, przynajmniej trzyma go koniecznie na niższym stopniu. Jak powieści i romanse, choć nieraz z poetycznej wyobraźni wyszły i dużo poetycznego uroku mają, nie roszczą sobie prawa do imienia poezyi, nikt ich nigdy nie miał i mieć nie będzie za równe epickiemu poematowi, taksamo ten dramat z potocznego życia ma się do tragedyi. Jego styl (nie styl pisarski, ale ten, w którym figury są poczęte i nakreślone) musi być niższy, bo inaczej byłby fałszywym i śmiesznym. Stary muzykant Miller nie może stać na koturnie, prezydent Walter nie może mieć rozmiarów i stylu Ryszarda III, ani sekretarz Wurm Jaga. Z tego wynika, że taki dramat nie może uczynić zadość estetycznej potrzebie sztuki i człowieka, owszem, musi to uczucie drażnić. On może mieć sytuacye i kollizye równie straszne, cierpienia i nieszczęścia równie rozpaczliwe jak tragedya, może tak wzruszyć lub przerazić jak ona, a nie może, nie ma władzy, nie ma środka na zrówno-

ważenie tego wrażenia przykrego, bolesnego, nie ma poetycznego charakteru, nie ma piękności. Nasz instynkt zaś, nasza natura, nasze uczucie estetyczne i uczucie ludzkie, żąda w sztuce równowagi pomiędzy wrażeniem bolesnem a wzniosłem, żąda, żeby jedno łagodziło drugie, żeby jedno za drugie dawało satysfakcyę; znosi sytuacye najstraszniejsze i najokropniejsze w królu Learze naprzykład, dlatego że choć boleśnie targany i szarpany litością i zgrozą, jest i ukojony, rozradowany, podniesiony wielkością, pięknością, poezyą. Gdzie tej niema, gdzie sztuka wywiera tylko takie bolesne wrażenia oburzenia zgrozy i litości, tam nasze uczucie będzie poruszone, drażnione, nieraz nawet rozdarte, ale nie będzie nigdy zaspokojone, nie będzie mogło z dzieła sztuki odnieść tego wrażenia zachwytu i rozkoszy, jakiego od sztuki żądać ma prawo i zawsze żąda. I dlategoto dramat z potocznego życia, *das bürgerliche Drama*, czy on pisany przez poważnych Niemców, jak Lessing, Schiller lub Hebbel; czy przez Francuzów mniej lub więcej szarlatanów, jak Dumas ojciec lub syn, jak Soulié, jak *tutti quanti*, jest rodzajem w sztuce niskim i fałszywym, jest przeciwnym jej naturze, jest poezyą bez poezyi. W naszym wieku tylko znalazł się jeden, Francuz, który przez szczęśliwie dobrane małe rozmiary, przez to, że zachowując pewne niby pozory rzeczywistości, naprawdę kreacye swoje zupełnie od niej odrywał, przez właściwy rodzaj i charakter swojej wyobraźni i z niego wynikający ton i styl swoich małych dramatów, środkowy między powszednim a poetycznym, przez swój wielki talent wreszcie, zdołał nadać koloryt poetyczny swoim małym dramatom z potocznego życia, to Musset. Jest taki charakter i taki wdzięk w jego sztukach takich, jak *On ne badine pas avec l'amour* albo *Fantasio*. Ale on jeden dotąd posiadał ten sekret. Naśladowcy, których ma wielu w naszych czasach (Feuillet, Coppeé, Pailleron etc.), powtarzają dość zręcznie jego formy i rodzaj jego pomysłów, i piszą nieraz rzeczy ładne, ale takiego poetycznego wrażenia jak on wywołać nie umieją.

A więc dramat potoczny jest fałszywy, jest z urodzenia kaleką, ptak bez skrzydeł, kwiat bez koloru i zapachu; ale jeżeli już jest ten rodzaj, jeżeli jest *das bürgerliche Drama*, to znowu nie wiem, gdzie byłby taki, któryby był od *Kabale und Liebe* lepszy, a choćby tylko jej równy. Schiller był raz tylko w życiu realistą, ten jeden raz właśnie; ale ten rodzaj tak przeciwny jego naturze, udał mu się dobrze. On sam gdzieś mówi o sobie, że urodzony i wychowany w tej sferze mieszczańskiego życia, czuł się swobodnym i panem swego przedmiotu, kiedy mu przyszło za takich ludzi czuć i myśleć, mówić jak oni, wydobyć na wierzch wszystko co jest szlachetnego i sympatycznego w ich uczuciach, w ich pojęciach i w ich obyczaju; a tego nie zataić, co jest ludzką słabością, albo skutkiem wychowania, albo niewiadomością, i co nieraz wygląda komicznie. To połączenie wielkich przymiotów z drobnemi słabościami, uczuć i instynktów szlachetnych z prostotą naiwną a czasem rubaszną, to zmięszanie pierwiastku komicznego z poważnym udało się świetnie. Schiller musiał znać ludzi tego rodzaju: we własnym ojcu, w wielu znajomych mógł, owszem musiał widzieć kombinacye podobne, i malował z gotowych wzorów, z natury, składał starego Millera z różnych pierwiastków, jakich w różnych ludziach dostrzegał. I może dlatego, że miał tę pomoc doświadczenia i rzeczywistości, nadał figurom tego dramatu przymiot, którego nie miały figury ze *Zbójców* ani z *Fieska;* nadał im żywą, odrębną, własną indywidualność. Kuno Fischer *(Selbstbekenntnisse* etc.) podaje prócz tego powód drugi, dostrzeżony bardzo bystro i trafnie, ten mianowicie, że charaktery ze *Zbójców* i z *Fieska*, na heroiczne zakrojone, a pod wpływem sielankowego sentymentalizmu Roussa kreślone, musiały być same z sobą sprzeczne i rzeczywistej prawdy mieć nie mogły. Kiedy przeciwnie figury z *Kabały*, Ferdynand i Luiza, są tylko i jedynie uczuciowe, nic nie znają, nie widzą, niczego nie chcą po za swojem uczuciem. Przez to była w ich w ich naturze jedność, jakiej tamte nie miały. Pod względem moralnym lub społecznym ich sposób myślenia i działania może być jednostronnym i mylnym, one same mogą być jednostronne i chorobliwe: ale pod względem artystycznym i psychologicznym, jako takie zbyt uczuciowe i nieco chorobliwe natury, one mają więcej rzeczywistości i prawdy, aniżeli postacie z dwóch pierwszych dramatów Schillera. Tam, z wyjątkiem może jednego Franza, a prócz niego może Daniela i Murzyna, były kontury figur wypełnione albo jego własną

myślą i duszą, albo bez głębszego rzeczywistego życia i charakteru, z jego pozorami tylko; w *Kabale* pierwszy raz u Schillera występują ludzie rozmaici, z których każdy jest sobą, a każdy żywym. To nie są nazwiska i suknie tylko, jak większa część jego figur dawniejszych. Jak na obrazach widzi się często wymalowaną postać, która pod suknią nie ma ciała, tak w powieściach, tak i w poezyi nieraz pod kształtem i nazwiskiem nie czuje się osoby i charakteru, pod jej słowami myśli i uczuć. Takie były wszystkie figury spiskowych z Fieska, taka była Amalia, taki stary Moor, taka i Leonora i Berta i Julia Imperiali. Tu jest inaczej. Tu pod suknią czuje się i słyszy zawsze żywe krążenie krwi i bicie serca, złego czy dobrego; tu i Walter, i Wurm, i Hofmarschall von Kalb, wszyscy są indywiduami, wszyscy mają swoją własną naturę i odrębną fizyognomię: tu ma ją nawet Luiza; a stary Miller ma jej tak wiele, i tak wyraźną, i tak prawdziwą i pełną życia, że się staje bardzo niepospolitą, prawie wielką kreacyą.

To własne życie, ta wyraźna indywidualność osób, jest jedną z zalet *Kabały*, drugą jest jej budowa, jest powiązanie różnych sytuacyj i kollizyj. W *Zbójcach* i w *Fiesku* nieraz owszem często trzeba pytać, dlaczego ten lub ów zrobił to lub owo (lub zrobić zaniedbał), a odpowiedzi niema, prócz tej jednej, że poeta nie mógł sobie dać rady, nie umiał inaczej wybrnąć z sytuacyi którą wymyślił, albo że wymyślił ją źle, bez związku, bez przyczyny, dlatego tylko że była, że mu się efektową zdawała. W *Kabale* także znajdą się tu i owdzie rzeczy cokolwiek naciągane, albo niewytłómaczone, takie, na które w rzeczywistości znalazłoby się zaraz sposób i radę. Ale jako w poetycznym utworze, związek przyczyn i skutków jest tu ścisły, postępki ludzi tak zgodne z położeniem w jakiem ich poeta postawił, że oni (z malemi wyjątkami) nic innego zrobić nie mogli. Intryga jest tak silna, tak zręcznie zarzucona, że ofiary, biedne małe muchy sieci tej przebić nie mogą; zajęcie utrzymuje się i potęguje się ciągle, rozwiązanie jest i wymyślone rozumnie i przyprowadzone zręcznie, a figury (główne przynajmniej jeżeli nie wszystkie) w każdej sytuacyi, w każdej scenie są zgodne z sobą, ze swojem położeniem, czują i mówią jak powinny, i są zawsze zajmujące i wzruszające.

Oto ta *Kabała:* książę ma się żenić; mając się żenić, musi odsunąć choć napozór swoją kochankę Lady Milford, ale nie chce jej się wyrzec naprawdę. Usłużni dworacy wynaleźli na to sposób: wydać tę Lady za mąż za jakiego grzecznego i wyrozumiałego człowieka. Prezydent Walter pomiarkował zaraz, jak zręcznie można z takich okoliczności skorzystać, jak taka usługa może się opłacić wdzięcznością księcia, stanowiskiem na dworze, honorami, wpływami, pieniędzmi, i na szczęśliwego małżonka forytuje swego syna. Książę przystaje sądząc, jak wszyscy, jak sam Walter, że to będzie mąż powolny a człowiek rozumny; przystaje i Lady Milford, bo (czego się nikt nie domyśla) kocha młodego Waltera. Ale nie przystaje Ferdynand sam. Człowiek uczciwy, człowiek honoru, nie wchodzi w takie układy, nie ma siebie na sprzedaż, nie żeni się z wysłużoną kochanką drugiego. A prócz tego Ferdynand ma powód inny, dla którego odrzuciłby rękę nietylko Lady Milford, ale każdej: Ferdynand już kocha; kocha dziewczynę ubogą, córkę starego muzykanta; zobaczył ją kiedy zaszedł raz do ojca chcąc uczyć się grać od niego. Luiza kocha go taksamo, bez wahania i zupełnie, a on jej mężem przed Bogiem i ludźmi być gotów, być chce, jak tylko opór ojca przełamie albo się z pod jego władzy wyłamie. Ojciec tymczasem ułożył już tamto małżeństwo, rozgłosił je nawet; jeżeli ono nie dojdzie, zawód dla księcia, upokorzenie dla Lady, a dla niego tyle szkody, ile sobie obiecywał korzyści. Zatem syn ustąpić musi. Kiedy nie ustąpił, ojciec w gniewie chce go gwałtem od kochanki oderwać, znieważa ją słowami i chce postawić pod pręgierzem jak ostatnią z kobiet. Syn wtedy grozi że ogłosi, jakim sposobem ojciec doszedł do swoich urzędów i godności; ustępuje ojciec.

Teraz zaczyna się kabała. Prezydent ma sekretarza, Wurma, wzgardzonego zalotnika Luizy, który mu ukazuje pewną drogę do celu. Ferdynand sam porzuci dziewczynę, jeżeli uwierzy, że ona go zdradza. Zatem trzeba, żeby Luiza napisała list do kogo innego. Zmusić ją do tego nie trudno. Za zuchwalstwo względem Prezydenta uwięzić jej rodziców,

zagrozić, że w więzieniu zostaną zawsze, jeżeli ona takiego listu nie napisze; wreszcie kazać jej przysiądz na sakrament, że tego podstępu nigdy przed nikim nie wyda. Udało się wszystko pomyślnie. List zręcznie podrzucony dostał się do rąk Ferdynanda i w podejrzliwym a gwałtownym obudził zazdrość i rozpacz. Tylko koniec nie wypadł po myśli Prezydenta: Ferdynand otruł Luizę, i siebie.

Nie można zaprzeczyć, że i ta prześladująca infamia i ta prześladowana dobroduszna a bezbronna prostota przedstawione są dobrze. W pierwszej scenie, w domu starego muzykanta sprzeczka małżeńska. Miller się gniewa na żonę, cierpi nad córką, klnie jej kochanka; żona *„die Dummheit selbst“* widzi dobrą stronę rzeczy, zaszczyt z konneksyi z panem Majorem i Baronem, zazdrość kumoszek, ładne ubrania dla córki, prezenta dla siebie, Bóg wié jakie wygody i dochody w przyszłości. Ta kobieta głupia i nizka, gadatliwa, chelpliwa, odmalowana jest znakomicie, z wielką satyryczną i komiczną siłą, i byłaby bardzo komiczną, gdyby nie to, że idzie o jej własną córkę, przez co jej zaślepienie, jej brak rozumu i lepszego uczucia robi ją odrażającą i przykrą. A przeciwieństwo z mężem jest doskonałe i śliczne. I on jest prosty człowiek, mówi zaledwo lepiej od niej, jest rubaszny i gburowaty, jest dość komiczny w swoich naiwnościach albo w swoich gniewach, jemu także wielcy panowie imponnją. Ale on ma duszę, on kocha swoje dziecko tak, że każdy ojciec w jego uczuciu swoje poznać musi, kocha dziecko tembardziej, że żony kochać nie może, ale i szanuje dziecko cierpi nad jego niebezpieczeństwem, drży o przyszłość; za słaby żeby przeszkodzić stosunkowi, z którego jego zdrowy rozum obawia się złych skutków, ma ciągle przytomne uczucie swego obowiązku ojca i głowy rodziny. On ubogi ma poszanowanie swego ubóstwa, ma jego dumę; on potulny i uległy przed wielkimi i możnymi, w obronie swego dziecka ma odwagę śmiałą i szlachetną. Pobożny bardzo, w nieszczęściu mówi do córki z taką powagą, jaką mu daje przekonanie, że jego ojcowska władza jest mu od Boga dana i że ma prawo do dziecka w imieniu Boga mówić. Rozrzewniający bardzo swoją nieograniczoną miłością do córki, jest przytem bardzo zabawny, kiedy się gniewa i klnie na żonę,

kiedy mając iść z prośbą ubiera się w co ma najlepszego, jest przytem nieglupi wcale; umieć? nie umié zapewne nic prócz muzyki, ale ma rozsądek, ma doświadczenie, ma znajomość życia. Typ wyborny Niemca, skromnego mieszczanina, ojca rodziny, prawego, spokojnego, przestającego na swojem, przywiązanego do swego szczęścia, a komicznego w swojej powierzchowności, w swoich zwyczajach, w swojej dobroduszności. Miller jest nieszczęśliwy bardzo, przezto inaczej wygląda i robi inne wrażenie jak stary oberżysta ojciec Hermana, i jest od tamtego miększy, bardziej uczuciowy, ale jako Niemiec, jako mieszczanin i *Familienvater*, kto wié czy nie jest bliskim doskonałości tamtego.

Jego pierwsza scena z żoną, jego głęboki smutek i rubaszna wściekłość razem, jego rozmowa z Wurmem, którego obrazić się boi a odprawić chce i odprawia, ta rozmowa, w którą wtrąca się ciągle żona fałszywym tonem swojej bezdennej głupoty i swojej głupiej próżności, to są rzeczy znakomicie napisane.

Luiza — niech ją porówna kto chce z Amalią albo z Leonorą, i niech powié potem że niema różnicy, że niema postępu! Luiza ma nie tkliwe, sentymentalne frazesy jak Amalia, ale ma słowa rzewne i trafiające do serca, Luiza ma duszę. Nie tak znakomita figura jak Miller, jest dobrze wymyślona i dobrze wykonana, i jest sympatyczna. Biedna dziewczyna nie łudzi się; wié, że i szczęśliwego końca swojej miłości spodziewać się nie bardzo może i że łatwo będzie posądzoną, że ludzie będą szarpali jej sławę, co znowu zada najcięższą boleść temu ojcu, którego kocha nad życie; ona to wszystko przyjmuje, bo niema smutku, któregoby dla Ferdynanda i jego miłości nie przyjęła; ale ona nie próbuje ze sztuczną egzaltacyą wmawiać w siebie, że jej o ludzkie gadania i dobrą sławę nie chodzi, owszem dba o to i cierpi nad tem dla ojca więcej, ale dla siebie także. Ona przez miłość nie pozbyła się wszystkich innych uczuć; ona nie mówi jak Julia Szekspira „co mi tam ojciec i matka, bylem miała Romea,“ — ona w miłości zachowuje, jak zachowuje zawsze człowiek który nie szaleje ale kocha naprawdę i nazawsze, — zachowuje wszystkie swoje uczucia i trzeźwą świadomość swoich stosunków, swoich obowiązków, swego polo-

żenia. Dusza szlachetna i prosta, głowa jasna i trzeźwa, Luiza kocha tem mocniej, tem zupełniej, im się mniej odurza i upaja. Ona wie dobrze, że jej miłość dobrze skończyć się nie może; kiedy Ferdynand łatwowiernie ukazuje jej ślub i szczęście, ona się nie łudzi i cierpi za przeszłość i za przyszłość, za ojca i za siebie, i dlatego od początku choć jeszcze w nią grom nie uderzył, jest taka smutna, strwożona przeczuwająca coś złego. Swojem stanowiskiem dziewczyny ubogiej i prostej, swoją miłością i poddaniem się bez granic, podobna trochę do Gretchen i do Clärchen, nie ma niezrównanego wdzięku tamtych, nie ma ich poetycznej prostoty, boi się żeby nie była zbyt prostą; wie o tem, że poetyczną być powinna i dlatego wpada czasem w ton sentymentalny albo w godność trochę teatralną, ale nieszczęściem swojem rozrzewniająca nie jest ona bez pewnego uroku, a swoim smutkiem, swojem przeczuciem nieszczęścia, swoją stałością i odwagą w potrzebie, zapowiada zdaleka, ale przecież zapowiada Teklę.

To co następuje, rozmowa Prezydenta z Wurmem, cynizm bezczelny a twardy jednego, cynizm taki sam tylko chytrzejszy drugiego, przedstawiony także w potocznym tonie rozmowy, to wszystko jest dobre. Dobry i ten karykaturalny Hofmarschall v. Kalb, stworzony w głębokiej pogardzie dla płaskiego dworactwa. I w tych figurach także jest realizm, ale jest charakter. A jeżeli na domysł, na instynkt mówić się co godzi, to możnaby myśleć, że wszyscy trzej muszą także być jeżeli nie portretami to reminiscencyami jakich dworskich figur, a przynajmniej dworskich typów, Schillerowi, może i ówczesnemu światu, ówczesnym dworskim i skandalicznym kronikom znanych. A jeżeli nawet nie, to w wieku oburzenia na dwory dworskie intrygi, podłości, zepsucia, płaskości i zdzierstwa, wszyscy trzej musieli robić wrażenie ogromne, wrażenie satyry nielitościwej, srogiej, zasłużonej, i rzeczywistości schwytanej na uczynku.

Rozmowa ojca z synem znowu dobra. Ojciec jest niewiedzieć czy więcej nieludzki czy więcej nikczemny, kiedy synowi żenić się każe, kiedy zrozumieć nie może, jak ktoś może odrzucić taką doskonałą sposobność karyery. Syn odpowiada ze szlachetnym gniewem porządnego chłopca, któremu proponują podłość jak rzecz naturalną. Przeciwieństwo jest effektowe a stosunek wcale dramatyczny tego syna, który się trzyma jak może, żeby nie pokazać jak bardzo ojcem pogardza; i tego ojca, który jak żelazo stały i zimny a giętki jak stal, używa całej swojej siły i władzy za to, żeby syna spodlić a potem sobie go poświęcić.

Lady Milford za to udała się mniej dobrze. U publiczności XVIII wieku miała największe ze wszystkich osób dramatu łaski i powodzenie. Ta kobieta upadła a szlachetna w gruncie, namiętna i dumna, ale zdolna heroicznych postanowień, i w objęciach swojego księcia tęskniąca za jakąś czystą idealną miłością, była nowością, a wydawała się bardzo zajmującą i dramatyczną. My widzieliśmy tyle figur podobnych, że nam już ten typ spowszedniał i wrażenia nie robi. To oczywiście nie mogłoby zmniejszyć Lady Milford, gdyby była wielką, ale taką nie jest. Nie jest tak śmieszna jak Donna Julia Imperiali, ale jest i w swoich szlachetnych aspiracyach i w swoich namiętnych gniewach, i zwłaszcza w swojej dumie podobniejszą do kobiety źle wychowanej, która miłości i godności uczyła się w romansach, do aktorki trzeciego rzędu, aniżeli do tej lwicy z wielkiego świata i w wielkim stylu, jaką ją Schiller mieć chciał; i wszystko razem wziąwszy, taka królewska kochanka udała się daleko lepiej Lessingowi niż Schillerowi, który swoją kto wie czy nie na tamten wzór tworzył. Orsina kocha swego księcia namiętnie i zazdrośnie, kiedy Lady Milford właśnie swojego nie kocha, ale z tą różnicą natury są podobne, a Orsina ma w swojej namiętności i w swoich cierpieniach i rozmiary większe i postawę godniejszą. Lady Milford potrzebuje oczywiście wydać się przed publicznością ze swoją miłością do Ferdynanda, a na to nie znajduje innego sposobu, jak wygadać się ze swojemi sentymentami przed konfidentką. Konfidentka wprawdzie jest tu realną i prawdopodobną panną służącą (jak w komedyi Moliera), ale konfidentką zawsze zostaje; a jak ten środek dramatyczny jest dość pierwotny i zużyty, tak dziwnie trochę wygląda ta dumna Lady i wykwintna dama, która zwierzenia swego serca wylewa na łono pokojówki. Zwierzenie zaś samo jest rozczulające. Dla nas, którzy widzieliśmy w powieściach i dramatach tuziny jeżeli

nie setki takich upadłych aniołów, przyjemnie jest spotkać tę, która pierwsza może wynalazła wygodną teoryę o sprzedawaniu nędznego ciała jednemu, a zachowywaniu dziewiczego serca dla drugiego. Marion Delorme, która się cieszy, że miłość przywróciła jej dziewictwo, Małgorzata Gautier ze swojemi kameliami, wszystkie powtarzają tylko innemi słowami to, co wymyśliła Lady Milford, kiedy pokojówce zdziwionej niemniej jak czytelnik notyfikowała, że *„ich habe dem Fürsten meine Ehre verkauft, aber mein Herz habe ich frei behalten."* I Lady uważa to za rzecz tak naturalną, że choć rozumie do pewnego stopnia, dziwi się przecież, że ubóstwiany Ferdynand nie może jakoś tak gładko jak ona zrobić w swoim umyśle i przekonaniu tej operacyi oddzielenia serca od osoby.

Scena ze starym kamerdynerem księcia jest naciągana, książę nie posyłałby brylantów przez służącego ze zleceniem ustnego komplementu; dobrze wydresowany dworski służący nie odważyłby się na tak śmiałe wyrzuty. Ale jego opowiadanie o sprzedanych do Ameryki rekrutach jest rozdzierające a dobrze w mierze trzymane. W owym czasie zaś, kiedy zdarzały się takie fakta, musiało robić wrażenie elektryzujące. Czy w tej Lady, która jako kochanka księcia chciała być opiekunką jego poddanych, zasłaniać ich od krzywd i ucisków, na niego wywierać wpływ dobry, czy niema reminiscencyi tej roli, jaką przy księciu Wirtemberskim grała hrabina Hohenheim? Wolno to przynajmniej przypuszczać.

Scena jej z Ferdynandem jest, wszystko razem wziąwszy, chybiona. Że historya wszystkich jej nieszczęść może działać na jego współczucie i zmienić wyobrażenie jakie o niej miał; że Lady nie wydaje mu się tak nikczemną jak przedtem; że żałuje tych słów pogardy, jakie jej w twarz rzucił, to się pojmuje. Ale mniej pojmuje się to, że z tego stanu rzeczy nie korzysta i nie stara się zakończyć całej sprawy odwołaniem się do szlachetności tej kobiety: „skoro pani myślisz i czujesz tak pięknie, to tem łatwiej zrozumiesz, że się z tobą żenić ani chcę ani mogę." Ferdynand tymczasem prosi ją, żeby mu dała pokój bo kocha inną, a nie mówi tego, czem najłatwiej jeszcze mógłby ją od siebie odczepić. Lady znowu obstaje przy małżeństwie z powodów niezgodnych z tą wielką duszą i z tą wielką dumą, jaką jej Schiller dać chciał. Gdyby powiedziała: „nie ustąpię cię innej, bo się w tobie kocham, i bądź cobądź chcę żebyś był moim," byłaby w tem namiętna i bezwzględna miłość czy żądza. Ale kiedy Lady mówi, że ustąpić nie może, bo Ferdynand obraził jej narodową dumę jako Angielki, i że nie ustąpi, bo ludzie śmialiby się z niej, gdyby nie doszło małżeństwo już rozgłoszone, to te oba motywa są złe. Pierwszy zły, bo Lady tak się bez ceremonii obeszła ze swoim patryotycznym angielskim honorem, że odwołanie się do niego jest w jej ustach poprostu śmiesznem. A drugi jest zły, bo jeżeli ma nie już duszę, ale tylko dumę tak wielką jak mówi, to musi musi przecież być wyższą nad to, co o niej głupia gawiedź mówić może, i w takich gadaniach upokorzenia dla siebie widzieć nie powinna.

Ostatnia scena tego aktu, Prezydent w domu Millera, ma dużo życia i effektu. Zamieszanie i przestrach tej rodziny biedaków bezbronnej w ręku możnego, zimne okrucieństwo, z jakiem Prezydent znieważa Luizę (wiedząc rozumie się, że nie jest prawdą to co jej zarzuca) — godność wrodzona, z jaką Luiza zrazu nie pojmuje nawet co jej zarzucają, a potem odpowiada: łzy i krzyki matki, odwaga i stałość Ferdynanda, i straszna rozmowa ojca z synem, a nadewszystko stary Miller, który w obronie córki występuje nie jak zraniony lew lub tygrys, ale jak niedźwiedź w rozpaczy i wściekłości swojej niezgrabny ale nieustraszony i straszny; który w mowie zachowuje pomimo ironii pokorę niższego względem wyższego, a zarazem otwartą grubijańską prawdomowność człowieka prostego, Miller w tej scenie wzruszający bardzo, imponujący charakterem a pozorem zawsze trochę komiczny: wszystko to jest dramatyczne, a Miller jest bardzo świetny.

W trzecim akcie Prezydent zgnębiony groźbą syna ma się za zwyciężonego. Dodaje mu odwagi Wurm i układa się kabała w scenie bardzo dobrze napisanej, a niebawem przystępuje się do wykonania. Udział Kalba w całej sprawie, jego rywalizacya z jakimś Bokiem, jego opowiadanie o zgubionej podwiązce księżniczki Amalii (dziwny jakiś dwór, gdzie zgubiona podwiązka staje się przedmiotem poszukiwań

wszystkich obecnych i oddaje się z pompą księżniczce, która ją zgubiła, zamiast być pokrytą milczeniem i niepostrzeżoną — strasznie jakiś mało-miasteczkowy dwór i dziko naiwni dworacy?) — to epizod komiczny tej czarnej sprawy, a Kalb zawsze zabawny. Tragedya rozpocznie się zaraz. Scena, w której Luiza przeczuwając nieszczęście dla obojga, mówi Ferdynandowi, że wyrzec się go uważa za swój obowiązek i jest gotowa, jest piętą Achillesa, najsłabszem ogniwem w dramacie. Bo gdyby Ferdynand zamiast podejrzywać ją i gniewać się bez najmniejszego powodu, chciał był wyrozumieć myśl biednej dziewczyny, to cała kabała Wurma nie byłaby się zdała na nic. Ferdynand w tej scenie nie jest ani tak bardzo szlachetny, ani zwłaszcza mądry. Ale gdyby był innym, nie byłoby smutnej katastrofy. Ta oczywiście traci na tem wiele, że byłaby łatwo dała się uniknąć, i że chcąc do niej dojść, autor musiał rzucić w duszę bohatera jakieś uczucia niekonieczne i nieusprawiedliwione. Za to wielka scena Luizy z Wurmem, scena, która na niemieckich teatrach do łez porusza widzów i nigdy effektu swego nie chybi, kiedy nieszczęśliwa dziewczyna dowiaduje się o uwięzieniu rodziców, kiedy myśli że chodzi o ich życie, kiedy dla ich ocalenia nietylko wyrzeka się swego szczęścia, ale godzi się splamić swoją cześć przed człowiekiem którego kocha, i kiedy pod dyktowaniem Wurma zimnego i podłego a jadowitego jak płaz, pisze ów mniemany list do Kalba, kiedy wreszcie na sakrament przysięga że tej intrygi nikomu nie wyda, to jest jedna z tortur moralnych naciągniętych do ostateczności, ale nie nadarmo. To działa i wrażenie robi. Biedna Luiza: ona może mieć swoje słabe strony jako poetyczna figura, ale jest taka nieszczęśliwa, tak się jej żałuje, że się ją lubić musi, a współczucie, uczucie ludzkie tryumfuje nad estetycznem i zagłusza te drobne restrykcye, z jakiemi się tamto odzywa.

Dlaczego Ferdynand (akt IV) który list znalazł, uwierzył i w rozpaczy i wściekłości swojej wzywał Kalba na pojedynek, (Kalb znowu w swoim strachu bardzo dobry i zabawny) — dlaczego Ferdynand nie zważa na to że tamten przysięga że Luizy nigdy nie widział; dlaczego nie odkrywa zdrady, którą mu napół odkryto? Znowu dlatego, że inaczej nie byłoby katastrofy; ale to znowu błąd w pomyśle i w układzie sztuki. Prezydent jest obydny, kiedy za radą Wurma udaje słodkiego i urąga synowi zezwoleniem na jego małżeństwo z Luizą, a syn, tą mniemaną dobrocią ojca, w którą wierzy, udręczony doreszty, nad mniemanym rywalem mścić się nie racząc, bo nie warto, postanawia zabić niewierną kochankę i siebie.

Resztę aktu zabiera Lady Milford. Że chciała Luizę widzieć, upokorzyć, wydrzeć jej Ferdynanda, to bardzo dobrze. Że Luiza zwyciężyła ją, że się nie ulękła jej wściekłości i gróźb, że odepchnęła jej czułości jak jej ofiary, to także dobrze. I Luiza choć może za wiele i za wymownie w tej scenie mówi, choć wpada chwilami w teatralną godność i wielkość, wygląda w tej scenie wcale nieźle. Tem gorzej za to wygląda Lady, która bardziej niż kiedykolwiek w swojej zazdrości czy w swojej dumie, w swoich ofiarach czy w swoich groźbach wygląda na pokojówkę lub wędrującą aktorkę, kiedy ta chce być majestatyczną i wielką. Ale od tej sceny gorszy jest koniec jej roli. Luiza odeszła, odstępując Ferdynanda, którego już się wyrzekła, samobójstwo jedno może ją wyprowadzić z nieszczęścia i postanowiła je. Lady została sama, z Bogiem i myślami. Z tych myśli pierwsza była, że jej godność i duma nie pozwala jej przyjmować tego, co jej druga ustępuje i zostawia. Ale ta sama duma prowadzi ją jak pomost do heroizmu i cnoty: „Emilia Milford może być zawstydzoną ale nie poniżoną,“ i pokaże że nie jest od Luizy gorszą. Lady się poświęca. Jeżeli ona zniknie, Ferdynand będzie wolnym i może zaślubić Luizę. A więc usunąć tę przeszkodę: *„In deine Arme werf' ich mich Tugend.“* Postanowienie wzięte. Lady pisze do księcia list z doniesieniem że wyjeżdża (scena, w której Kalb krąży około piszącej a potem z osłupieniem czyta list, który w dodatku ma księciu oddać *„zu höchst eigenen Händen“* jest dobra przez to, że Kalb jest komiczny), poczem Lady wszystko co ma gotówki i kosztowności oddaje swojej służbie, a sama, uboższa od nich wszystkich, idzie pokutować do Loretu.

Tej scenie trzeba zarzucić dwie rzeczy. Naprzód tę, że na kobietę, która tylko co powzięła rozpaczliwe a heroiczne postanowienie, Lady jest za sarkastyczna, za pogardliwa,

zanadto się bawi i cieszy zakłopotaniem Kalba i zmartwieniem księcia, widzi komiczną stronę rzeczy, cieszy się figlem jaki zrobiła. Tak rozmawiałaby z Kalbem pierwsza lepsza brukowa Aspazya: ale pani Montespan kiedy wyjeżdżała z Wersalu, mówiła poważniej i miała godność prawdziwą. A druga uwaga, że skoro Lady się nawraca i poświęca dla Ferdynanda i Luizy, to miałaby coś daleko lepszego, naglejszego i cnotliwszego do roboty jak wybierać się do Loretu, to jest zamiast pisać do księcia list pożegnalny, wybrać się niego, opowiedzieć mu historyę Millera i jego córki, i użyć swego wpływu na to, żeby ich od prześladowania wybawić. Taki akt sprawiedliwości i miłosierdzia, taki ratunek ginących, jest popędem tak naturalnym i koniecznym, że nawet kobieta zawiedziona w miłości, namiętna i zazdrosna, zrobiłaby to skoro wie, co jej Luiza powiedziała wyraźnie, że idzie o życie ludzkie. Tembardziej kobieta nawrócona i rzucająca się w objęcia cnoty. Tylko znowu, gdyby Lady Milford była zrobiła tę rzecz wskazaną, znowu nie byłoby katastrofy. A w tem jest zaraz wskazówka i dowód, że co innego poetyczna fikcya, a co innego rzeczywistość i życie; że to, jak nie jest tak słodkiem i pogodnem jak je wystawiają sielanki, tak znowu nie jest tak czarnem i złem, jak się wydaje w tych powieściach i dramatach, w których dowolnie przez autora wymyślony łańcuch przyczyn i skutków oskarża społeczeństwo wymownie ale nie zawsze sprawiedliwie, o nieszczęście lub o zły czyn i winę człowieka.

Pierwsza scena piątego aktu jest śliczna. W najgłębszym kącie ciemnego pokoju siedzi Luiza. Po ciemku, czy żeby się z ciemnością grobu oswoić, czy żeby się nie rozrzewniać widokiem tego co ma porzucić, czy poprostu że nie ma myśli i na nic nie zważa. Wchodzi ojciec. Wypuszczony z więzienia nie zastał jej w domu, nie znalazł nigdzie, nigdzie się o nią nie dopytał: może zginęła, może się co strasznego stało, a tu noc; w nocy nic dowie się więcej, musi czekać. *„Geduld. Warte ab bis es Morgen wird. Vielleicht kommt „deine Einzige dann an's Ufer geschwommen.“* Ten straszliwy niepokój o swoją jedyną, to spokojne przystanie na cierpliwość i na czekanie, jest rozdzierające jak i ta skarga. *„Ich will nicht murren mein Gott, aber es ist hart.“* Wtedy odzywa się ze swego kąta Luiza i pomału ale stanowczo, bez roztkliwień i pożałowania, przygotowuje go na to co postanowiła, na swoją śmierć. To co on jej mówi, jest przepyszne. Jest w nim ojciec chrześcijanin, który przedewszystkiem myśli o duszy swego dziecka, o jego zbawieniu lub wiecznej zgubie; jest ojciec, który także ma prawo do miłości dziecka i do tego prawa się odwołuje, nie daje sobie odbierać tego jedynego szczęścia, jakie ma; jest związek dwóch dusz, które się kochają i żyją w nadziei, że przez całą wieczność będą razem, a jeżeli Luiza umrze w zbrodni, to czy się tam na tamtym świecie spotkają? Jest po ostatniej rozpaczy, po groźbie przekleństwa złamanie zupełne, opuszczenie rąk, kiedy jej mówi: „jeżeli pocałunki kochanka „palą cię bardziej niż łzy ojca, to sobie umieraj,“ — a jest we wszystkiem, przy bardzo wielkiej powadze i patetyczności zawsze prostota cokolwiek rubaszna starego muzykanta. Luiza ustępuje, odstępuje swego zamiaru, a nie poświęca mało. Ona po swojej przysiędze, dopóki żyje, nie może odkryć prawdy przed Ferdynandem: mogłaby się oczyścić tylko po śmierci, tym listem, który do niego napisała. Kiedy list zdziera a wyrzeka się samobójstwa, poświęca ojcu to jedno, o co jeszcze stać może, oczyszczenie swojej czci i swojej wiary przed kochankiem. Szkoda wielka, że dramat nie kończy się na tej scenie. Byłoby rozwiązanie intrygi bardzo wzniosłe i z bardzo szlachetnem, podnoszącem wrażeniem. Uczciwość i cnota nie zwyciężająca wprawdzie zdrady i zbrodni, ale wychodząca z jej sideł cała i nienaruszona, wzniesiona nad siebie samą, zwyciężająca własną rozpacz. Miller i Luiza opuszczający to miasto i ten kraj jak Lot Sodomę, szliby nieszczęśliwi ale przez aniołów prowadzeni i otoczeni wielką jasnością cnoty. A dla czytelnika wspaniałe, dla Luizy takie rozwiązanie także nie byłoby tak okropnem i srogiem, jej nieszczęście znalazłoby z czasem ukojenie i pociechę w tem poświęceniu właśnie, jakie zrobiła dla ojca, w tem zwycięstwie, jakie odniosła nad złą myślą. W nawiasie trzeba zrobić uwagę, że bardzo szczęśliwie matka w piątym akcie nie ukazuje się już wcale; wśród tego nieszczęścia i tej powagi fałszywa nuta jej głupoty i płaskości byłaby zbyt rażącą, a głupota i płaskość trudno dałyby się pogodzić z uczuciem i nieszczęściem matki:

Z wrażeniem poważnem i przejmującem, jakie robi zawsze w życiu, a więc i w sztuce robić powinna, matka która traci dziecko, choćby była najgłupszą i najlichszą istotą na świecie.

Ale sztuka nie kończy się na tej pięknej scenie. Przychodzi Ferdynand. Dla Luizy udręczenie straszne, bo na jego pytania i wyrzuty nie może odpowiedzieć ani słowa, ma usta zamknięte przysięgą: a prócz tego boi się go, boi się wyrzutów, przeczuwa coś gorszego. Ferdynand, kiedy rozpacza i prosi i znieważa i truje, jest w swojej roli, ale robi jedną rzecz tak wstrętną, że dziwić się trzeba, że się na nią szlachetne uczucie Schillera nie wzdrygło. Gdyby mając umrzeć był napisał w testamencie: „pamiętajcie o starym Millerze, którego córkę zabiłem, nie dajcie mu umrzeć w nędzy, niech mu choć to nieszczęście będzie darowanem,“ — byłoby w tem uczucie ludzkie i nawet może szlachetne. Ale przyjść do człowieka, którego jedyne dziecko, cały jego świat, całe jego szczęście, ma się za chwilę zabić, przynosić pod pozorem należytości za lekcye muzyki więcej pieniędzy, niż przez resztę swego życia wydać potrafi, uradować go tym majątkiem — bo biedny ubogi starzec, który nigdy w życiu tyle złota nie widział, cieszy się niem dobrodusznie dla siebie i dla córki, — ta zapłata krwi, ta z góry dana indemnizacya za śmierć dziecka a dobrze naprzód rozważona i postanowiona, to jest oburzające i brzydkie. Ferdynand tymczasem nie czuje i nie rozumie tego okrucieństwa; zdaje mu się, że robi coś szlachetnego. Czyli, Ferdynand delikatnego uczucia, prawdziwie szlachetnego serca nie ma. Nie można pojąć, a tem mniej wytłómaczyć, jakim sposobem Schiller mógł kazać tak postąpić człowiekowi, w którego dobre serce i szlachetną naturę sam wierzy i nam wierzyć każe.

W ostatniej scenie, w scenie otrucia, Ferdynand jest dość nieznaczący i oklepany jak w całej sztuce zresztą, ale Luiza jest sobie wierną do ostatka. W początku sceny zwłaszcza, kiedy ją dręczy ciężki przymus jego obecności, kiedy ze skamieniałym spokojem rozpaczy próbuje z nim mówić o rzeczach obojętnych, kiedy ma tyle mocy duszy a zarazem tyle smutku, Luiza robi wielkie wrażenie i budzi wielkie współczucie. W końcu znowu, kiedy już wie że wypiła truciznę, myśl o rodzicach, o nieszczęśliwym ojcu, instynktowy żal za życiem a strach śmierci, to wszystko rysy prawdziwe a wzruszające

jej natury trzeźwej i normalnej. Sztucznej romansowej exaltacyi nie ma ona w śmierci, jak jej nie miała w życiu: a kończy pięknie, kiedy ostatniem słowem przypomina, że Zbawiciel przebaczył swoim zabójcom i ona swoim przebacza.

Ostatnia scena słaba. Miller pada tylko z krzykiem na ciało córki a potem wybiega jak szalony (prawda że cóż innego mógł mówić i robić); Ferdynand przeklina ojca, któremu przecież w ostatniem tchnieniu podaje rękę na znak przebaczenia. Ale Ferdynand nie ma prawa mówić Millerowi, że ojciec tylko a nie on winien jest śmierci Luizy: ojciec jej nie truł ani truć nie kazał; to już była jego własna wola i wina. Prezydent znowu zrzuca tę winę na Wurma, który wściekły, albo tym widokiem doprowadzony do jakiejś zapamiętałej rozpaczy, obiecuje odkryć straszne zbrodnie i cieszy się, że ze swoim pryncypałem razem pójdzie na rusztowanie. Prezydent oddaje się najspokojniej sądowym pachołkom, którzy go biorą niewiedzieć dlaczego, bo przecież groźba Wurma nie jest powodem do uwięzienia człowieka, na którego żadnej skargi dotąd niema. W ogóle ta skrucha i nawrócenie Prezydenta, który zmiękł i tak odrazu zmienił swoją naturę, to jest trochę nagłe i niespodziewane. Zdaje się, że śmierć syna tak go wstrząsła do głębi, że po niej już mu wszystko obojętne, choćby śmierć na rusztowaniu. Ale jeżeli śmierć syna miała taką zmianę w nim wywołać, to należało pierwej pokazać, że on tego syna kocha, że cokolwiek kochać jest zdolny. Całe to zakończenie jest na to tylko, iżby sprawiedliwości poetycznej stało się zadosyć, a Prezydent i Wurm żeby odnieśli karę za swoją kabałę.

Jest wiele złego, wiele błędów w tym dramacie z mieszczańskiego życia, jest w samem jego założeniu przesada. Nie jest on ani prawdziwym, ani artystycznie dobrym obrazem życia. Niedziw też, że go ludzie nie bardzo lubią. Ale ma w niektórych swoich postaciach tyle życia, tyle prawdy i uczucia, w niektórych scenach tyle dramatyczności, ile ich nie miał może *Fiesco* ani *Zbójcy*, choć cieszą się większą u ludzi wziętością i sławą.

V.

Don Carlos.

Dawno, bo jeszcze w tych czasach, kiedy jeździł do Mannsheimu na przedstawienia *Zbójców*, myślał Schiller o tragedyi, której bohaterem miał być ów nieszczęśliwy syn Filipa II, z ojcem w niezgodzie, noszący się z myślą buntu przeciw ojcu, z myślą ojcobójstwa, potem uwięziony i umierający rychło, czy z woli ojca? Tajemnicza historya Don Carlosa zostawiła na wieki wrażenie przestrachu i zgrozy w pamięci ludzkiej: nikt nie wiedział napewno co syn zrobił; nikt nie wiedział napewno czy ojciec był winien śmierci syna, ale wiedziano, że byli sobie nieprzyjaciolmi; wiedziano, że Infant umarł młodo i nagle, i domyślano się straszliwego czynu. Wiedziano, że Infant miał się żenić z księżniczką, którą zaślubił król; wiedziano, że królowa Elżbieta z Walezyuszów umarła wkrótce po śmierci swego pasierba, i znowu domyślano się związku między temi zgonami, a do zabójstwa ojca, które syn miał zamierzać, do zabójstwa syna, które ojciec miał spełnić, dodawano jeszcze straszliwy powód, miłość Infanta do macochy. Że przedmiot ten mógł pociągnąć, oczarować i zapalić fantazyę poety, fantazyę Schillera w szczególności, że był ponętny, to rzecz naturalna. Wskazał go Schillerowi podobno Dalberg pierwszy, a wątku dostarczyła jakaś francuska powieść czy romansowa historya, St. Réala *Histoire de*

Don Carlos Fils de Philippe II Roi d'Espagne. W Bauerbach, podczas pobytu u pani Wolzogen, a przed ukończeniem jeszcze *Luizy Millerin* (jak się pierwotnie nazywać miała *Kabała)*, w samotnych przechadzkach po lesie, w samotnych historycznych studyach, w rozmowach z kochaną opiekunką, dojrzewał i rozwijal się ten pomysł, układał się plan, rzucały się na papier niektóre sceny, z tym wyraźnym i wyznanym zamiarem, żeby „pomścić ludzkość wystawieniem „Inkwizycyi, a sromotę jej bez litości przybić do pręgierza, „żeby ten rodzaj ludzi, który dotąd ledwo po wierzchu dra„śnięty był sztyletem tragedyi, ugodzić tym razem do głębi „duszy.“ Ale pobyt w Bauerbach się skończył, nastąpił pobyt w Mannheimie, zajęcia około teatru, wydawnictwo (Rheinische Thalia), i Don Carlos postępował powoli. Pierwszy akt wyszedł w tej Thalii w marcu 1785, z dedykacyą do księcia Weimarskiego, który w tych czasach Schillera był poznał, polubił i dał mu tytuł jakiegoś *Radcy* (tytuł bez dochodu i bez posady). Niebawem sprzykrzył się poecie Mannheim: krytyki teatralne ogłaszane w Thalii, oburzyły na niego całe *genus irritabile* aktorów i aktorek, rozgniewały i Dalberga, Schiller nie mógł wytrzymać i porzucił Mannheim i teatr (1785). Zrazu do Lipska, gdzie go wzywał przyjaciel Körner, gdzie mieszkała narzeczona Körnera (a niebawem żona Minna Stock) i tu, mieszkając przy nich, latem w jakiejś wiosce Gohlis pod Lipskiem, później po ożenieniu Körnera u niego we wsi Loschwitz pod Dreznem, pisał się dalej Don Carlos, zaczęty wierszem, później napisany cały prozą i później jeszcze na szczęście wierszem skończony. Różne miłości wypadają na te lata Schillera: naprzód skłonność do Małgorzaty Schwan, córki księgarza w Mannheimie, myśl o ożenieniu, prośba o jej rękę, której przezorny ojciec odmawia, córki nawet nie pytając. Potem miłość do pani Kalb (z domu Charlotte v. Ostheim) zamężnej i nieszczęśliwej; miłość namiętna a walcząca z własnem Schillera sumieniem i z jej godnością i cnotą (pani Kalb miała być wzorem do królowej z Don Carlosa, a w miłości tego odzywają się podobno niektóre Schillera uczucia i walki z sobą samym) — miłość wzajemna, długotrwała, skoro pani Kalb ożenienie poety uważała za przeniewierzenie, a czy do końca tak wzniosła i

idealna jak z początku, to tylko oni dwoje mogliby powiedzieć; niektórzy myślą że niezupełnie. Podczas tego w Dreznie miłość jakaś niespodziewana i bardzo niepotrzebna do awanturniczej jakiejś pięknej brunetki Henrietty Arnim, z którą Schiller na prawdziwą rozpacz Körnera myślał się żenić, i byłby się może ożenił mimo wszystkich próśb i perswazyj, gdyby jej raz nie był zastał w objęciach bogatszego wielbiciela. Wśród tego projekta osiedlenia się w Hamburgu, ciągłe pragnienie i ciągła potrzeba stałej posady i dochodu, wśród tego Don Carlos skończony, wśród tego pociąg coraz wyraźniejszy do historyi i historycznych studyów. Dawne marzenie o historyi wielkich sprzysiężeń zamienia się w rzeczywistą pracę nad historyą powstania Niderlandów, i w żywe zajęcie, jakie w nim budzi jakaś przeczytana historya wojny Trzydziestoletniej, do której teraz zaczęły się pierwsze prace, ziarno, z którego miał kiedyś wyróść Wallenstein. Wśród tego pani Kalb przeniosła się na mieszkanie do Weimaru i miała i robiła nadzieję jakiejś od księcia posady, wzywała do Weimaru; w lipcu 1787 wyszedł Don Carlos, a jego autor opuścił drezdeńskich przyjaciół i udał się szukać szczęścia w ówczesnych niemieckich Atenach.

A więc: Don Carlos? Gdyby człowiek dojrzały, po wielu latach i doświadczeniach, musiał wskutku jakiej przynaglającej okoliczności zrobić wizerunek moralny swojej pierwszej kochanki, tej która była ideałem jego młodości, gdyby po tych wielu latach miał się zastanowić trzeźwo i zapytać sam siebie, jaka ona była, musiałby zapewne uśmiechnąć się sam nad sobą i przyznać, że taką jaką mu się wydawała, przecież nie była. A jednak, czy kreśląc jej wizerunek, zdołałby być zupełnie bezstronnym? czy po tem dawnem uczuciu, po tym dawnym uroku, nie zostałaby gdzieś na dnie serca głęboko okryta, uśpiona, zapomniana, resztka czułości i czci? i czy ona wspomnieniem i rozpamiętywaniem dawnych wrażeń nie ożywiłaby się o tyle, iżby ślady tego dawnego uroku nie odbiły się mimowolnie w tym później kreślonym wizerunku? W podobnem położeniu może łatwo znaleść się krytyk, kiedy ma opisywać i sądzić Don Carlosa. Dla kogóż on nie jest w pierwszej młodości tym ideałem poezyi, do którego najmocniej bije ośmnastoletnie serce, do którego pali

się i rwie, przy którym się budzi młoda wyobraźnia? Wszystko co najłatwiej, najwymowniej przemawia do świeżej jeszcze i nie przytępionej wrażliwości, to wszystko tryska i bije z niego na wszystkie strony. Wielkie, wyjątkowe, fatalne nieszczęście bez wyjścia i rady chwyta za współczucie, kiedy nieszczęście szlachetnie wzniośle znoszone, kiedy heroiczne poświęcenie wywołuje podziw i zapał, kiedy z każdego słowa przemawia miłość wolności, a w głębi walczy sprawa jedna z najpiękniejszych na świecie, sprawa szlachetnego o niepodległość bijącego się narodu. A prócz tego ten dramat działa na wyobraźnię młodą choćby samym tylko spisem osób. Są w historyi uprzywilejowane czasy, postacie i kraje, malownicze albo dramatyczne, które nęcą ciekawość i fantazyę bardziej niż inne; jedną z takich epok jest wiek XVI; jednym z takich krajów ówczesna Hiszpania; jednym z takich ludzi Filip II. Jest się młodym: niedawno się uczyło albo uczy się jeszcze o tych czasach i ludziach, ma się głowę pełną Egmonta i strasznego Alby, Maurów wypędzonych i kacerzy palonych na stosach, świętej Inkwizycyi i niezwyciężonej floty; kocha się Egmonta, drży się przed Filipem, a dostawszy do ręki dramat, który o tem wszystkiem mówi, mniema się być wprowadzonym w ten cały świat, mniema się widzieć i słyszeć tych ludzi i te sprawy, któremi nasza własna wyobraźnia zajmować się lubiła a wystawić ich sobie nie mogła. Wszystkie te nazwiska dostają kształt widomy, te myśli i te dusze odkrywają się przed nami, lada drobiazg, który w dramacie naprawdę nie jest niczem jak wspomnienie Armady, lada znane nazwisko, które w sztuce nie jest rolą jak Alexander Farnese, rozciekawia, budzi jakieś pragnienie i jakieś oczekiwanie. Cóż dziwnego, że dramat opanuje i wyobraźnię i serce, że się wielbi Pozę jak ideał bohatera, Królowę jak bóstwo, Don Carlosa kocha jak nieszczęśliwego przyjaciela, a że patrząc na króla z przerażeniem, przecież go się żałuje. Z latami sąd się zmienia, Poza przestaje być ideałem, pokazują się plamy na tem słońcu, pod którego żarem rosły i rozwijały się młode uczucia; Królowa nie wydaje się otoczoną takim nimbusem anioła i poetycznego ideału, wdzięk księżnej Eboli nie tak niebezpiecznym; Schiller nie wydaje się nieomylnym, ani jego trage-

dya tak wielką i tak uroczą jak niegdyś; ale jak po miłości pierwszej kochanki, tak po fanatycznem uwielbianiu dla Don Carlosa zostaje zawsze jakieś wspomnienie, jakaś w sercu słabość, która surowym dla niego być nie pozwala, a może i bezstronnym być przeszkadza.

Że jest pełen niedoskonałości, nie w szczegółach tylko i w budowie, ale w samem swojem założeniu i dążeniu daleki od tej prawdy, którą się w nim widzi za młodu, którą pisząc w nim widział Schiller sam, to pewna i to cały świat przyznaje. Ale czemu znowu najzaciętszy przeciwnik zaprzeczyć nie zdoła, że *Don Carlos* jest pierwszą tragedyą, jaką Schiller napisał. W *Zbójcach,* w *Fiesku,* w *Kabale,* był poetyczny talent, poezyi nie było jeszcze. Ta z duszy Schillera przechodziła w jego wiersze liryczne, ale nie ożywiła jeszcze, nie stworzyła żadnej naprawdę poetycznej sytuacyi, sceny, ani postaci. Teraz wyrosły skrzydła autorowi trzech pierwszych dramatów; czy forma, wiersz, porwała go sama wyżej i zmusiła wyobraźnię do kreacyi na większe rozmiary: czy przedmiot rzeczywisty a tragiczny bardzo sam wpłynął na fantazyę; czy jego natchnienie uczuciowe i liryczne zawsze, było w wierszu, w tej formie pieśni, swobodniejszem, mogło być wzniosłem jak jego natura, nie potrzebowało trzymać się przy ziemi, do której proza zawsze ciągnąć i wiązać musi? czy te wszystkie powody razem i dojrzalszy, potężniejszy talent w dodatku, dość, że nie w lirycznym tylko pierwiastku Don Carlosa, nie w aspiracyach Pozy i w skargach nieszczęśliwego Infanta, ale w jego pierwiastku dramatycznym, w jego sytuacyach i kollizyach, w rozmiarach i stylu figur, w tonie ich mowy, w stemplu z pod którego wychodzą ich uczucia i myśli, jest ten charakter wysoki, poetyczny, tragiczny, jakiego *Kabała* mieć nie mogła i nie była powinna, jakiego *Fiesco* mieć nie zdołał. Że do tego charakteru przyczynia się w wielkiej mierze ten liryzm, jaki w *Don Carlosie* jest, i urok jego cudownego wiersza, to być może: ale jakiekolwiek są pierwiastki, niezaprzeczonem jest natchnienie poezya i styl wyższy nierównie, aniżeli był w dramatach dawniejszych. Dlaczego? Bo wyższy jest ideał, wyższa sama dusza autora. W przytaczanem wielokrotnie dziełku Kuno Fischera znajdujemy to właśnie dziwnie trafnie określonem. „Don Carlos także jest takiem wyznaniem własnem *(Selbstbekentniss),* tylko z tej epoki, kiedy Schiller wyrzekł się swojego i swoich pierwszych bohaterów ideału osobistego szczęścia, a oddał się w służbę innego wyższego ideału, który tylko przez zrzeczenie się szczęścia, przez poświęcenie da się osiągnąć. Otwiera się przed nim szersze, historyczne życie, a kto w takiem sieje, ten wie z góry, że się żniwa nie doczeka. Idylliczne marzenia młodości, do których przyczynił się Rousseau, zawiodły i skończyły się; gdzieindziej teraz przenosi Schiller swoje ideały. Ale młody jeszcze i z pod tamtych wpływów niezupełnie wyzwolony, przenosi swoje usposobienie i swoje pragnienia do wielkich spraw świata, Arkadyę do Historyi, i tworzy Markiza Pozę, przez którego usta sam swoje wyznania głosi.“ *(Selstbekenntnisse Schillers VII. VIII.).*

Jest więc Don Carlos słupem granicznym w zawodzie Schillera, zamyka pierwszą epokę młodości, zapowiada przyszłą zupełnej dojrzałości, a sam należy do obu, z oboma ma coś wspólnego. Tragicznym charakterem i formą przybliża się już do Wallensteina, a duch w nim jest ten sam co w dramatach młodzieńczych, tylko w wyższej potędze i wyrażony inaczej. *„Ich will einer Menschenart, welche der Dolch der „Tragödie bis jetzt nur gestreift hat, auf die Seele stossen.“* (List do Reinwalda z Bauerbach, 14 kwietnia 1783). Te wszystkie oburzenia i narzekania, które w *Zbójcach* odzywały się przez usta Karola Moora; ta republikańska miłość wolności, która w *Fiesku* ożywiała Verrinę i Burgognina; ta nienawiść despotyzmu i krzywd przez niego zadanych ludzkości, która w *Kabale* mówiła przez starego slugę do Lady Milford, przez ucisk i bezbronność Luizy i Millera: — ta sama jest w *Don Carlosie* tylko ogólniejsza, obejmuje więcej, tylko śmielsza i głębsza razem wylewa się nie na szczegóły, nie na fakta z prywatnego życia, ale na zasady, na same podstawy rzeczy. Nie podstępy Franza Moora, nie kabały na małym dworze, ani gwałty w małem mieście, nie cierpienia jednej nieszczęśliwej rodziny biedaków są obrazem złego i jego skutków, ale despotyzm i gwałt w tem, co najstraszniejszego i najgorszego zrobić może, w prześladowaniu religijnem i w ujarzmieniu narodu, a jako dodatek tylko, jako konieczny skutek występują nieszczęścia ludzi i zbrodnie na

ludziach spełnione. Obronę zaś ludzkości, jej sumienia i jej prawa, wyobraża nie zbałamucony sentymentalny rozbójnik Moor, nie teatralny republikanin Verrina, ale Schiller sam, którego wszystkie idee i pojęcia wyraża Markiz Poza z zapałem, o jakim się tamtym nie śniło; owszem, nie Schiller nawet, ale cały jego czas, którego aspiracye, zasady i złudzenia nie wyraziły się nigdy może tak wymownie i tak świetnie. Dramat odgrywa się między despotyzmem wcielonym w jednego z najdoskonalszych swoich reprezentantów, a wyobrażonym w historycznie najgorszych swoich czynach z jednej strony, a pomiędzy liberalną i humanitarną exaltacyą, doktryną, a poniekąd illuzyą XVIII wieku. Po jednej stronie Filip II w całej grozie swojego krwawego fanatyzmu i swojego straszliwego majestatu, w orszaku swoich żelaznych wykonawców jak Alba, i tajemniczych, nieubłaganych a wszechmocnych inkwizytorów; po drugiej wszystkie pragnienia wolności, wcielone w powstanie Niderlandów a wypowiedziane przez Pozę. Dramat jest tendencyjny oczywiście, w tendencyi swojej stronniczy i naciągający? niewątpliwie i niezaprzeczenie. Ale równie niewątpliwie i niezaprzeczenie taki przedmiot musiał inaczej działać na uczucie poety i na jego fantazyę, aniżeli nieszczęścia Karola Moora i Luizy Miller. Postawmy się na stanowisku takiego liberalnego młodego marzyciela z XVIII wieku; dla niego monarchia hiszpańska była oczywiście absolutnem zaprzeczeniem wszystkiego, co miał za dobre i święte, Filip II ideałem doskonałego tyrana, a jego srogość — naczytał i nasłuchał się tego bez miary — była skutkiem *katolickiego fanatyzmu!* Poeta katolik byłby z takim przedmiotem obchodził się inaczej: nie byłby jednego z drugim pomięszał, byłby rozróżnił i dał rozróżnić pomiędzy zasadą a jej korrupcyą, pomiędzy organizmem a jego chorobą. Poeta, z urodzenia i wychowania protestant, z przekonań i wyobrażeń filozof i filantrop XVIII wieku, tych względów oczywiście nie rozumiał i zachować nie mógł, i kiedy ten przedmiot wziął do ręki, niedziw, że traktował go z całą dziedziczną trzechwiekową nienawiścią do katolicyzmu, z tą, która spadła na niego po Lutrze i żyła zawsze w protestanckich Niemczech, i z tą, której nauczył się od Voltaira i Russa, od francuskich encyklopedycznych i nie-

mieckich spekulacyjnych filozofów. Ztąd ten charakter i ta tendencya sztuki, w której Kościół katolicki wydaje się złym duchem królów i ludów, rządów i rządzonych, społeczeństw i rodzin. Ale tego nie zakrywając ani przecząc, owszem zachowując sobie przy sposobności prawo dyskusyi z samem zasadniczem stanowiskiem Schillera, łatwo jest zrozumieć, że on ze swego stanowiska tak rzeczy pojmował, jak je w Don Carlosie przedstawił; a nawet to uznać należy, że nietylko swój ideał, ale i swego nieprzyjaciela przedstawił jeszcze, o ile go ze swego stanowiska tak zrozumieć i przedstawić mógł, w postaci Filipa II dość szlachetnie.

Od pierwszego ukazania się Don Carlosa i w samym zapale jaki on wzbudził, wytykano mu różne błędy, długości, pewnej deklamacyjności, usterków i nieskładności w budowie i w samym związku wypadków, pewnych naciągań i niepodobieństw do prawdy, i wszystko po większej części słusznie. Wszystkie zaś te usterki przypisywano długiemu odstępowi lat między początkiem dramatu a jego ukończeniem, w których to lat przeciągu Schiller zmienił z gruntu cały plan, samą istotę swego dramatu. Zrazu miał to być w domu królewskim wprawdzie ale dramat domowy, rodzinny, którego treścią i sytuacyą główną byłaby miłość Infanta do Królowej, a tendencya ubocznie tylko i przez nią wyglądałaby mimochodem niejako i dodatkowym sposobem. Z czasem miał Schiller pomysł zmienić i zamiast miłości pasierba do macochy, zamiast nienawiści między synem a ojcem, wyszła na wierzch i stała się głównym przedmiotem walka zasad, walka między monarchią Filipa II a liberalizmem XVIII wieku. I ztąd, mówią, ten przełom i ta przemiana w dramacie, którego bohaterem w dwóch pierwszych aktach zdaje się być Carlos, kiedy w trzech następnych jest nim Poza, a jego zamiar, nie miłość księcia i stosunek ojca z synem, główną sprawą. Schiller, który przyznaje, że przerobienia i zmiany planu mogły wiele dramatowi jego zaszkodzić, który widząc się krytykowanym, uznał się zmuszonym do tłómaczenia i obrony, przeczy przecież temu, jakoby Don Carlos miał być zrazu jedynym bohaterem, a jego miłość główną treścią sztuki, Poza zaś później wymyślonym dodatkiem. Mówi on (*Briefe über Don Carlos*, List V), że cała

ta nieszczęśliwa miłość była mu potrzebną na to, by rolę Pozy przygotować i umożebnić, na to, by Poza mógł Carlosa podnosić z odrętwienia w które popadł, i przypominać mu marzenia młodości i obowiązki przyszłości; żeby przez miłość Carlosa do królowej król doszedł do tego stanu duszy, w którym powiernika i przyjaciela potrzebuje i pragnie, a skoro do tego doszedł, skoro wskutku tej miłości otworzył się dla Pozy przystęp do króla, już Schiller miłości tej nie potrzebował i zostawił ją na dalszym planie, na którym w jego myśli zawsze być miała. Jego świadectwo jest oczywiście rozstrzygającem. Skoro on sam wytłómaczył, że dla niego głównym przedmiotem sztuki był ten człowiek wyższy nad swój wiek, który przez księcia, potem przez króla chce i próbuje ideały swoje w życie wprowadzić, to niema o czem gadać: to jest główną treścią sztuki, a miłość Don Carlosa dodatkiem i śródkiem. Dlaczego zaś ta sytuacya Pozy pomiędzy księciem a królem nie miała być główną, tego nikt nie dowiedzie. A jeżeli się Schiller pomylił, to nie wtedy, kiedy Pozę wymyślił, wprowadził lub naprzód wysunął. Błąd jest zdaje mi się w czem innem: nie w tem, że Poza myśli jak myśli, ale że idealny, wzniosły Poza może czuć tak jak czuje, a drugi ten, że Poza działa tak jak działa, to jest tak, że śmierć i jego i Don Carlosa wydaje się nietylko ani konieczną ani nieuniknioną, ale owszem do uniknienia bardzo łatwą, a przeto nieuzasadnioną, źle przyprowadzoną. Do tego zdaje mi się dadzą się sprowadzić główne zarzuty, jakie sztuce z moralnego i artystycznego stanowiska zrobić można. Co się przy szczegółowem jej rozpatrzeniu uzasadni przynajmniej, jeżeli nie udowodni stanowczo.

Zajmujący, sympatyczny swoim smutkiem jest ten młody syn królewski, który trawiony swoją fatalną miłością, swojemi uczuciami żalu i wstrętu do ojca, otoczony szpiegami, podejrzywany, włóczy się powolnym krokiem po ogrodach w Aranjuez schylony pod ciężarem swego zniechęcenia. Jest tak przytłumiony, tak zgnębiony swojem życiem, że zdaje mu się, jak żeby wszystko było w nim wygasło. Przy nim nie ten to inny donosiciel, przed którym trzeba strzedz się każdego słowa, kryć się z każdą myślą, a z donosicieli najgorszy ten właśnie, który podchlebstwem, udaną troskliwością próbuje wkraść się w jego zaufanie. Jakim sposobem Don Carlos, choć młody i gwałtowny, może być tak nieostrożnym, żeby przed Domingiem wyrwało mu się mimowolne wyznanie? Każdy na dworze, a cóż dopiero syn królewski, a cóż dopiero na dworze hiszpańskim syn Filipa, musi umieć tę pierwszą sztukę, żeby nigdy nie powiedzieć czego powiedzieć nie chce. Carlos tymczasem, kiedy Domingo tylko wspomniał matkę, mimowolnie wybucha z życzeniem:

> o Himmel! gieb dass ich es dem vergebe,
> Der sie zu meiner Mutter hat gemacht,

i to mówi przed tym człowiekiem właśnie, o którym wie że jest *Geberdenspäher und Geschichtenträger*, którego król (jak za chwilę sam powie) na niego nasadził, by wyśledzić tajemnice jego serca i jego myśli? Carlos był bardzo nieostrożny, a Schiller cokolwiek niezręczny. Zręczny przecież w tem, że wrażenie młodzieńca udręczonego, ściganego, szpiegowanego, skrępowanego tysiącem więzów i duszącego się w nich, ten Carlos robi odrazu, i odrazu na wstępie daje sztuce ten ton ponury, złowrogi i patetyczny, który się utrzyma do końca.

Tyle nasłuchaliśmy od lat wielu o sentymentalności Carlosa i o przesadnym idealizmie Pozy, tak nasiąkliśmy różnemi krytykami tej sztuki, że mimowolnie zbliżamy się do niej z pewnem niedowierzaniem, sceptycyzmem, z instynktowym strachem, żeby się sobie samym nie wydać naiwnie i śmiesznie sentymentalnymi, jeżeli przypadkiem te czułe zwierzenia biednego Don Carlosa zdołają nam się podobać albo nas wzruszyć. Śmiali się ludzie tyle razy z sentymentalnej prośby *„nenn mich Du!“* albo z *„drei und zwanzig Jahre und „nichts für die Unsterblichkeit gethan,“* że wkońcu sami nie wiemy, czy wypada albo nie wypada przyznać, że nam się pierwsze sceny Carlosa i Pozy podobają? Bez fałszywego wstydu i tchórzostwa powiedzmy śmiało, że się podobają choć są czułe, owszem dlatego że są czułe, że się podobają bardzo i słusznie, bo się mają czem podobać. Że są za długie, to rzecz dyrektorów teatru, żeby je do przedstawienia trochę obciąć, ale że piękne, że nawskróś i typowo Schillerowskie właśnie przezto że takie liryczne i rzewne, że czasem sentymentalne, to można wyznać bez wstydu. Żałuje się

z całego serca biednego szlachetnego młodzieńca, który z całym zapałem świeżej wyobraźni zaczął kochać swoją nieznaną narzeczoną, który kocha całą siłą swego serca tę którą już zna, a która jest żoną jego ojca.

Weltgebräuche
die Ordnung der Natur und Rom's Gesetze
Verdammen diese Leidenschaft. —
Ich fühl's, und dennoch lieb ich. Dieser Weg
Führt nur zum Wahnsinn oder Blutgerüste —

A temu zaprzeczyć nie można, że nieszczęśliwy Infant, który po milczeniu Bóg wié jak długiem i trudnem pierwszy raz widzi człowieka, przed którym może całe swe serce otworzyć i skarżyć się na swój ucisk, że skarży się i sam siebie oskarża pięknie; że jego złamanie na duchu, niezdolność do życia, pozorna abdykacya ze wszystkiego, że ta pociecha, której szuka w wyznaniu i w przyjaźni, że te wspomnienia dzieciństwa i gorące zaklęcia o wierną i czułą przyjaźń, są bardzo rzewne i piękne:

Berede dich ich wär' ein Waisenkind,
Das du am Thron' mitleidig aufgelesen etc.

Jak równie nie można zaprzeczyć i tego, że Poza kiedy wspomnieniem marzeń młodości i obowiązków przyszłości chce go otrząść z letargu i zbudzić do życia, kiedy go chce zapalić do wielkiej sprawy a przerazić losem flamandzkich prowincyj, obiera sposób najlepszy, zadaje antidot na nieszczęśliwą miłość, robi to czego potrzeba, żeby tego Gustawa umierającego z miłości przerobić na Konrada zdolnego za miliony czuć, co tem potrzebniejsze, że on ma milionami kiedyś rządzić. Dziwnem byłoby jedno tylko, to że Poza podejmuje się wyjednać Carlosowi spotkanie z Królową. Zdawałoby się, że od tego powinien właśnie odradzać. Ale jemu chodzi tu o co innego: przyjaźń ustępuje przed politycznemi planami. Poza chce przez Królowę działać na Carlosa, chce żeby ta miłość sama wskazała mu cel i do niego zwróciła, i dlatego robi rzecz, której roztropność ani przyjaźń nie byłaby zrobiła.

Występuje Królowa: po raz pierwszy poetyczny ideał kobiecy, jakim nie była ani Amalia, ani Leonora, ani piękniejsza od nich Luiza. Ideał zbyt idealny a przezto nieco konwencyonalny, bez ciała i kości? Być może. Kto czytał dużo Szekspira i dużo Göthego, i przywykł do tych postaci kobiecych tak rozmaitych, a zawsze z charakterem tak wybitnym, tak pełnych życia i prawdy, a przecież i poetycznego uroku także, temu kobiety Schillera wydadzą się potem zbyt eteryczne może, nie dość określone, bardzo wzniosłe ale cokolwiek ogólnikowe: wzory szlachetności, formy na doskonałość kobiecą, ale bez wyraźnej osobistości. Ale kto je porówna z kobietami innych poetów, Byrona naprzykład, lub nie porównywając weźmie je jak są, z tym idealizmem może zbytecznym, i zapyta czy w tym rodzaju są gdzie heroiny piękniejsze, ten musiałby ich szukać daleko i podobno daremnie. One są kwiątem i ideałem tej uczuciowości, tej *Emfindsamkeit*, której ów czas a Schiller zwłaszcza od szlachetnej ludzkiej istoty, a dopieroż od kobiety żądał; a jeżeli ta uczuciowość przebierała czasem miarę i wpadała w sentymentalność, to tego znowu nie odmówi jej nikt, że miała przed sobą zawsze bardzo wysoki ideał ludzkiej duszy, że miała i wyznawała same szlachetne uczucia i takich wszystkich była zdolna. Królowa Elżbieta jest pierwszem objawieniem tego ideału, którego poczwarką była Amalia albo Leonora. Czy jest tak nawskróś poetyczną, tak bez jednego fałszywego tonu, jak nam się wydaje w latach ośmnastu? Wtedy zapewne wszystko się w niej podoba, bo wszystko chwyta za serce; żałuje się jej, kiedy w pierwszej scenie wzdycha za Francyą, kiedy z żalem wraca do Madrytu, kiedy skrępowana dworskim ceremoniałem nie może widzieć swego dziecka inaczej jak w przepisanej godzinie, podziwia się ją, kiedy wśród fanatycznych Hiszpanek wzdryga się na *auto dafè*. Z czasem te wszystkie rysy wydają się cokolwiek grube, powszednie i konwencyonalne. Ale to, co główne, co jest istotą jej charakteru, to zostaje. Zostaje szlachetna wielka dusza cierpiąca i smutna, a tak heroiczna, tak wierna swemu obowiązkowi i swojej godności, że swego uczucia i swego cierpienia nigdy nawet słowem nie zdradzi. Że Królowa kocha zawsze tego pasierba, który niegdyś miał

być jej mężem, tego się domyślamy po smutku którym ona jest cała przyjęta; ale ta tajemnica zamknięta w jej sercu jak w grobie, nigdy nie zdradziła się przed ludźmi. Jakiekolwiek jej nieszczęście, jakikolwiek ten mąż, któremu ją oddano, ona musi być wierną jemu, bo nie może nie być wierną sobie; a przed miłością, która byłaby nietylko występną ale ohydną, ona tak zamknęła swoją duszę, że ta miłość może być jej nieszczęściem tylko, ale nigdy ani cieniem winy, ani złą myślą, ani marzeniem... Przed Pozą wprawdzie królowa odsłania cokolwiek tę tajemnicę, ale on znał ją niezamężną, narzeczoną Carlosa, wtedy może nie potrzebując ukrywać i przeczyć, nie taiła mu swego uczucia i dziś wypierać się go już nie może. Ale wszystko co ona czuje, co mówi, co robi, czy w scenach z Pozą, czy z Carlosem, czy z królem, wszystko przypada doskonale do tej charakterystyki, którą Poza kreśli Schillerowski ideał kobiety:

In angeborner stiller Glorie
Gleich ferne von Verwegenheit und Furcht
Mit festem Heldenschritte wandelt sie
Die schmale Mittelbahn des Schicklichen

i stwierdza to piękne świadectwo, które on jej daje:

„Grosse Seelen dulden still.“

Czy sławne opowiadanie Pozy *„zwei edle Häuser in Mirandola“* nie jest naprzód w przedstawieniu zbyt długie, a potem czy nie jest zbyt przeźroczyste, czy ta historya starca który zabrał dla siebie narzeczoną młodego, nie mogła była zwrócić uwagi księżnej Eboli i innych dam swojem podobieństwem do historyi królowej? zapewne. Schiller starszy i doświadczeńszy, byłby prawdopodobnie potrafił dojść innym sposobem do swego celu, do poufnej rozmowy i porozumienia między Królową i Pozą.

W scenie następnej (Królowa i Don Carlos) ona czy zrazu próbuje wstrzymać go od wyznań miłosnych, czy potem przypomina mu całą zgrozę i zbrodniczość takiej miłości, czy wreszcie każe mu kochać te miliony nad któremi ma panować, jest szlachetna i sympatyczna. Don Carlos za to mniej. Z jego wzniosłem także uczuciem nie można pogodzić tych jakichś nadziei, tych marzeń o przyszłości, od których on zaczyna. Namiętność ich nie tłómaczy, bo on oddawna, od początku, wiedzieć powinien, że podzielona czy nie jego miłość nadziei szczęścia wyrzec się musi na zawsze. Dziwne jest, że Schiller nie dał mu tego delikatnego uczucia, tego zmysłu moralnego, jaki ma Zbigniew Słowackiego w miłości do swojej macochy: Zbigniew, którego ponury smutek i zacięte milczenie są i wymowniejsze i bardziej patetyczne od wszystkich Don Carlosa wybuchów miłości i rozpaczy, o tem już nie mówiąc że od nich szlachetniejsze. Nie można równać Mazepy z Don Carlosem, ale ten stosunek tak strasznie drażliwy, miłość pasierba do macochy, traktował Słowacki delikatniej niż Schiller.

Nic łatwiejszego, jak zrobić z Filipa II pospolitego tyrana z romansu lub melodramy. Było to tem łatwiejszem przed stu laty, kiedy historya nie była jeszcze zbadała tej postaci i nie pokazała jej w prawdziwem świetle, kiedy pamięć srogości jaką po sobie zostawił, była świeższą i żywszą niż dziś, i kiedy młody liberalny marzyciel jak Schiller, mógł a prawie musiał widzieć w nim tylko potwór. Tem większa też chwała Schillera, że tej postaci, która mu wstrętną oczywiście była, nie skrzywdził, nie przesadził; tem większy dowód talentu, że tego tyrana pojął i przedstawił nie jako monstrum, nie jako wyrodka w ludzkiej naturze, ale że despotę i srogiego zrobił człowiekiem, że mu dał przekonanie, uczucie obowiązku i wierność temu obowiązkowi jak go pojmował, że przy potężnej świadomości siebie i swojego stanowiska królewskiego, przy żelaznej i nieubłaganej konsekwencyi, z jaką się swoich zasad trzyma, dał mu i uczucia ludzkie i postawił w walce pomiędzy temi uczuciami, pomiędzy potrzebami serca i szlachetnemi czasem popędami a tem, co za swój obowiązek uważa. Takie wysokie pojęcie charakteru wstrętnego nagrodziło się Schillerowi sowicie, bo przez nie jego Filip nietylko nabrał indywidualności i fizyognomii, nietylko pewnego podobieństwa z tym charakterem, jaki mu przypisuje nowsza krytyczna i badawcza historya, ale stał się estetyczną i poetyczną postacią, a ze wszystkich, jakie są w tragedyi, najbardziej indywidualną i najbardziej dra-

matyczną. Tamte trzy: Carlos, Poza i Królowa, są w dramatycznych sytuacyach i kollizyach, ale są lryczne i filozoficzne więcej niż dramatyczne; tamte są w różnych tonach i odcieniach kształty osób, ożywione częścią własnemi uczuciami Schillera, częścią jego filozoficznemi i politycznemi teoryami; Filip jest inny, jest sam przez się, jest dramatyczną figurą w całem znaczeniu słowa i na wielką skalę, jest naprawdę postacią najlepiej nakreśloną, najbardziej zajmującą, najbardziej tragiczną z całej sztuki. Przecież nie w pierwszej swojej scenie. W tej on zakrawa trochę na pospolitego tyrana, na króla Heroda. On — (Schiller młody i niedoświadczony, nie znający świata tego nie pomiarkował) — on w tej scenie zachowuje się zupełnie fałszywo; on nie mógł tak mówić, on nie mógł tego robić. To Schillerowi ani dramatowi nie ujmuje, każdy poeta wpada w takie pomyłki, pierwszy monolog Ryszarda III jest bardzo niezgrabny i naiwny; ale to pewna, że ta pierwsza scena Filipa jest pomyślana i napisana naiwnie. Filip nie mógł żony brać na inkwizycyę i łajać przy ludziach, nie mógł w obecności swego dworu okazywać się zagniewanym jakimś jej postępkiem; nie mógł pokazywać, że podejrzywa i jest zazdrosnym. A to nie dlatego, że w rzeczywistości takim nie był, że jak historya opisuje, był panem siebie jak nikt na świecie; że spokojny zawsze i pewien siebie żądał tego spokoju i równowagi nie od siebie tylko, ale od każdego, kto się do niego zbliżał; że przy świadkach nigdy nikomu (a cóż dopiero królowej) przykrego słowa nie powiedział. To wszystko są późniejsze odkrycia historyi i tego Schiller nie wiedział. Ale to przecież mógł wiedzieć, że człowiek który się sam szanuje, choćby nawet nie szanował żony, nie łaje i nie gani jej przed ludźmi, publicznie, nie przypuszcza wszech wobec do konfidencyi swoich domowych zmartwień czy zatargów; to Schiller mógł wiedzieć, że jeżeli, broń Boże, jego przyjaciel Körner był kiedy niekontent z kochanej Minny, to wymówki i uwagi robił jej we cztery oczy, i tak robi każdy człowiek z naturą nie zupełnie grubiańską i z nie zupełnie grubiańskiem wychowaniem. A jeżeli każdy, to cóż dopiero król, który oprócz poszanowania siebie i swego domowego ogniska, musi przecież przestrzegać w sobie i w swojej żo-

nie królewskiej powagi? cóż dopiero król Filip II, który tej powagi uczucie i poszanowanie miał jak żaden? I ten przed całym dworem robi żonie drażliwe pytania i wyrzuty? odgrywa *coram populo* scenę małżeńską bardzo drażliwą, bardzo niesmaczną, dla króla bardzo nieprzystojną, a dla świadków śmieszną, bo świadkowie scen małżeńskich zawsze się śmieją i śmiać będą z aktorów takiej sceny? Gdyby w cztery oczy Filip powiedział: *„Das ist „mein eigen — hier ist die Stelle, wo ich sterblich bin,“* — albo *„wenn ich zu fürchten angefangen hab' ich zu fürchten „aufgehört“* — byłoby to wszystko bardzo pięknem, jak pięknem także byłoby to wszystko, co na swoją obronę a na zawstydzenie męża mówi królowa. Ale przy ludziach rozmowa tej natury między nimi jest tak dziwna, tak poprostu niemożliwa, iż pomimo że piękne jest to co oboje mówią, ona razić musi. A do tego Królowa jest dziwnie śmiała, i tego tyrana boi się chyba zamało, kiedy wbrew jemu, i przy świadkach zawsze, zapewnia o swojej łasce i przyjaźni wygnaną przez niego damę, kiedy mówi głośno i publicznie, że we Francyi było jej lepiej, daje wyraźnie do poznania, że żałuje iż żoną króla została. Na to z pewnością żona Filipa II nie byłaby się odważyła — jak znowu żona żadnego prostego człowieka nie chciałaby ze względu na siebie samą skarżyć się na męża i na swoje nieszczęście publicznie. Tu, z wielkiem przeproszeniem i jej samej i Schillera, Królowa zboczyła trochę *„von der schmalen Bahn des Schicklichen.“*

Ale z początkiem drugiego aktu już Król ukazuje się jakim być powinien, jakim w istocie był.

Plan ułożony przez Pozę, a utwierdzony ostatecznie w jego drugiej rozmowie z Carlosem, teraz ma się wykonać, a rozbija się o zimną głowę i o twardą głowę Króla. Don Carlos prosi ojca, żeby jego nie Albę posłał do Flandryi, ojciec odmawia; oddalenie, w jakiem oba żyli zawsze, staje się przepaścią, niechęć nienawiścią. Don Carlos, prawdę mówiąc, jest w tej scenie słaby: mówi i zachowuje się tak, jak żeby sam chciał króla źle usposobić i obudzić w nim niedowierzanie do siebie. Że się nawzajem nie kochają, że się unikają i odpychają, to oba doskonale wiedzą. Carlos to

mówi, król to czuje taksamo jak on. Otóż po latach, po całem życiu chłodu i przymusu, wybuch synowskiej czułości, i to wybuch doraźny, od pierwszej chwili kiedy zostali sami, słowa takie jak *„die Wonne dieses Kusses,“ „jetzt mein Va- „ter wieder, jetzt wieder mein,“* są nienaturalne. Carlos nie może czuć tego co mówi, a Król nie może mu wierzyć. Gdyby Carlos zamiast tego był się skarżył i upominał o swoje krzywdy choćby najgwałtowniej, gdyby powstawał namiętnie na politykę i na postępki ojca, a swoich teoryj namiętnie bronił, Król byłby wierzył, byłby słuchał, może byłby się wzruszył; wybuch czułości po takiej przeszłości, po takim stosunku bierze za udanie *„Gaukelspiel“* — a oprócz tego musi lekceważyć i mieć za miękką słabą naturę tego syna, który płacze i dowodzi mu, że *„die ewige Beglaubigung der Menschheit sind ja Thränen.“* — Filip jest mężczyzną i królem i wié, że łzy u kobiet są często udaniem, u mężczyzn jeżeli próbą i rękojmią to czułego serca zapewne i nerwów; ale męskiego charakteru i hartu rękojmią jest nie łza, ale mężczyzny słowo, i ze słowem zgodne czyny. Nie, synowi który beczy, on ufać, on Flandryi powierzyć nie może. On dobre uczucia w sercu tego syna widzi, i rad widzi, i szanuje — mówi to wyraźnie do Alby: syn mu się w tej rozmowie podobał *„künftig hin steht Carlos meinem Throne „näher,“* ale wychodzi z tej rozmowy z tem o synu wyobrażeniem, że się z tego materyału kiedyś człowiek i król wyrobić może, ale że dziś to jest dziecko. I ma słuszność, i jest w swojej odmowie najzupełniej usprawiedliwiony; on wié, że niedarmo mądrość boska napisała: „Biada narodom, którymi rządzą niewiasty i ludzie młodzi,“ i ma słuszność opartą na doświadczeniu i na praktyce, kiedy mówi: *„Du redest wie ein Träumender. Dies Amt will einen Mann und keinen Jüngling.“* Ale w tej słuszności on nie przestaje być Filipem II srogim i krwawym, kiedy mówi: *„Erbarmung hiesze Wahnsinn“* — Filipem podejrzliwym i bojącym się zawsze zdrady (w tym razie jednak nie bez podstawy), kiedy mówi: *„und zugleich mein bestes Kriegsheer deiner Herrsch- „begierde. Das Messer meinem Mörder.“* A przy tem wszystkiem jest i ojcem; jak syn tak i on cierpi nad tem, że się wzajem kochać nie mogą, głos krwi i serca odzywa się

z niego, i miękczy, łagodzi ton, którym do syna mówi; prawdy, jakie mu syn o jego powiernikach i sługach powiedział, zrobiły wrażenie na jego umyśle. On nie ustąpił, bo Filip II nie ustępuje, ale jest pod wrażeniem, jest zachwiany. Nie przyznaje tego przed synem, ale księciu Albie staremu i wytrawnemu daje do poznania to wyraźnie. Tak wyraźnie, że aż się Alba o swój wpływ przestraszył, aż się przestraszył możliwego w przyszłości wpływu Infanta, i uznał za potrzebne wpływ ten uprzedzić, odwrócić; i ztąd ten spisek, ta intryga, którą teraz układa on i Domingo.

Do tego spisku potrzeba zgubić Infanta w umyśle Króla, obudzić Króla zazdrość; potrzebaby jakich poszlak jeśli nie dowodów porozumienia pomiędzy Carlosem a Królową; a kto je wynajdzie, kto może Królowę śledzić, kto w danym razie zakraść się do jej pokojów? Chyba kobieta? Dlaczego kobieta miałaby Królowę nienawidzić i prześladować? chyba przez zazdrość, albo przez zemstę. I oto dlaczego się znalazła się w dramacie księżniczka Eboli ze swoją namiętną a zawiedzioną miłością. Ona zresztą, jak Poza, jak stosunki Don Carlosa z powstaniem brabanckiem, była w owej francuskiej nowelli St. Réala, z której Schiller wziął pomysł i niejedną sytuacyę do swego dramatu. Że w rzeczywistości księżna Eboli nie myślała nigdy kochać się w Don Carlosie, a że na dworze i za życia męża (Ruy Gomeza) i po jego śmierci wiele intrygowała, wiele znaczyła i mogła, to wiadome i pewne; że była kochanką Filipa II, później Antonia Perez, to mówiono, to współcześni powtarzają czasem, ale podania ich są tak sprzeczne, że prawdy między niemi dojść trudno. Zresztą tu obchodzi nas nie historyczna ale Schillera Eboli. Ta cieszy się dość powszechnie, a zwłaszcza u ludzi młodych wielkiem powodzeniem. Z pewnym strachem ale z ciekawością i podziwieniem przypatrujemy się tej dziewczynie tak namiętnej, że się sama pierwsza śmiało oświadcza człowiekowi którego kocha, że wzgardzona mści się a przez zemstę oddaje drugiemu; to wszystko, i ta dekoracya, ta piękna dziewczyna, czekająca w ciszy swego pokoju na młodego chłopca, ta namiętność, ten grunt szlachetnej natury, który zostaje i po dokonanej zemście objawia się rozpaczą i skruchą, wszystko to działa na wyobraźnię w sposób olśnie-

wający; każdy prawie szaleje za księżną Eboli, każdy zazdrości Carlosowi.

W późniejszych latach i usposobieniu trzeźwiejszem, widzi się ten cały epizod w świetle nieco innem. Widzi się naprzód, że przyprowadzony jest w sposób niezręczny. Paź oddał Carlosowi klucz i kartkę, Carlos myślał że od Królowej. Pomyłka doprawdy niepojęta. Był gwałtowny, łatwowierny, namiętny, i szalał z miłości? wszystko dobrze, ale to wszystko pomyłki nie tłómaczy. Jakże? więc Carlos myślał że Królowa, ta wzniosła, ta święta, może pisać bileciki, naznaczać schadzki? że w tych bilecikach może obiecywać „piękną nagrodę za dyskretną miłość?" posyłać klucz od swego pokoju? jak Telimena? I to ta Królowa, co tak pewnym krokiem w aureoli swojej cnoty kroczy po wązkiej ścieżce *des Schicklichen?* Carlos zapomniał, co tak świeżo słyszał z ust królowej? Przypuścił że dziś, w jakiejś chwili słabości ona przyjmie pięknego kochanka, choćby tym kochankiem był — syn jej męża a ta czuła schadzka kazirodztwem? To o niej myślał? Tak się mógł pomylić? To niepodobieństwo moralne nie otworzyło mu oczów odrazu? Jeżeli tak to niepodobieństwo materyalne powinno było je otworzyć. Królowa, jeżeli nawet bileciki pisuje i rozsyła, to dopóki nie nabrała w tem wielkiej wprawy i wstydu swego bardzo nie wytarła, nie powierzy listu pazikowi, tak jak każda kobieta nie powierzy go lokajowi lub pannie służącej, chyba że ostrożność uważa już za niepotrzebną i bezskuteczną. Królowa hiszpańska, strzeżona, pilnowana, otoczona nieprzyjaciołmi i szpiegami, choćby najbardziej chciała, przez samą ostrożność nie naznaczy nikomu schadzki w swoim pokoju; żona Filipa II gdyby była tak wyuzdaną jak Messalina, nie zrobiłaby tego ze strachu. A Don Carlos tego nie wie? o tem zapomina? To niepodobieństwo materyalne i tamto większe moralne nie wstrzymuje go od tak grubej, tak niepojętej pomyłki? Jeszcze raz, jak mógł się pomylić? jak mógł myśleć że to Królowa? Całe to ogniwo w intrydze, to *qui pro quo*, jest wymyślone bardzo niezręcznie i błaho, a o nie zachacza się cała dalsza intryga, na niem się opiera. Z czego znów wynika, że w zawiązaniu intrygi znajduje się pierwsza luka, pierwsze miejsce

słabe, pierwsze w tym łańcuchu zdarzeń ogniwo, które nic trzyma wcale — nieszczęściem nie ostatnie.

A bezpośredni skutek pomyłki, scena Carlosa z księżniczką Eboli? Ta była do wykonania bardzo trudna. Nic drażliwszego jak takie sytuacye, gdzie kobieta się narzuca i attakuje. Zawsze trudne, zawsze trochę przeciwne, trochę komiczne, mogą jeszcze udać się jako-tako, kiedy występująca w nich kobieta nie jest już w pierwszej młodości i kiedy nie jest panną. Żona Putyfara może się rzucić na Józefa jak tygrys, Fedra może mówić do Hipolita namiętnie i wyraźnie; ten szał zmysłowy może i opanować tego mężczyznę i dać scenę bardzo śmiałą ale dramatyczną, potężną, w swoim rodzaju poetyczną. Ale panna, która młodzieńca zwabia do swego pokoju, młodzieńca, o którym wié doskonale że jej mężem być nie może, od którego tego bynajmniej nie żąda, jest w położeniu nierównie bardziej zawiłem, a do traktowania staje się już tak okropnie trudną, że prawie niepodobną. Ona kiedy go wzywa, musi być tak na wszystko zdecydowaną i przygotowaną, jak Fedra i żona Putyfara: ona jest wyższa nad wszystkie przesądy i w emancypacyi posunięta bardzo daleko, ale przecie jest panną; ten wstyd, który już poświęciła, był w niej jeszcze, mimo jej woli zamyka jej usta i spuszcza powieki na oczy: ona jest i niedoświadczona i jeszcze nie bezczelna, a choć zdecydowana zupełnie wié czego chce i chce śmiało, nieśmiało mówi i nie wié co ma robić. I taka jest księżniczka Eboli. Schiller zabrnął samochcąc w sytuacyę, z której wybrnąć nie można inaczej, tylko przez wielką otwartość, wielką zuchwałość, ale zarazem i porywający szał namiętności: a jego heroina tym językiem mówić i nie umiała i nie byłaby śmiała. A z tego wynikło, że scena robi wielkie wrażenie, kiedy młody a czuły słuchacz dośpiewa w swej duszy to, co powiedzianem nie jest, że robi effekt, kiedy dobra a do tego piękna aktorka dopełni ją swoją grą (zawsze dyrekcye teatru dają tę rolę najładniejszej aktorce, jaką mają pod ręką), ale że nie ma tej namiętności, tej poezyi zmysłów, której się od niej żąda, której spodziewać się należy, ale której od początku do końca domyślać się tylko musimy. Czy Eboli sama nie miała odwagi i nie umiała mówić wyraźniej — a trzeba jej oddać sprawie-

dliwość, że jak na pannę mówiła bardzo wyraźnie — czy może, co także prawdopodobne, Schiller nie miał tej struny na swojej lutni i grać na niej nie umiał, skutek jej zawsze ten, że księżniczka daje wprawdzie Carlosowi do zrozumienia, że do ślubnej obrączki nie ma najmniejszej pretensyi, ale o swojej miłości mówi tak, jak mogłaby ją oświadczać każda narzeczona mocno zakochana, ale w uczuciach i myślach czysta. I dlatego ta scena trzeźwo rozważona wrażenia nie robi, jest w niej sprzeczność i niemożliwość wrodzona, na którą Schiller poradzić nie mógł i nie mógłby żaden inny. Księżniczka ze swojem śmiałem postanowieniem jest tak zuchwała, tak rażąca, jak każda kobieta, która atakuje zamiast się bronić: a w słowach jest sentymentalna raczej niż namiętna, bo jest panną i mimo wszystkiego jeszcze wstydliwą. To, choćby się narazić na gniew i oburzenie tych wszystkich, co podziwiają Eboli a zazdroszczą Don Carlosowi, raz powiedzieć było trzeba: namiętności jest w tej scenie tylko tyle, ile jej da aktorka grająca tę rolę: Schiller nie włożył jej tu wcale. Że zaś Don Carlos jest dziwnie niedomyślny i niezręczny, kiedy do końca prawie nie wié że on jest kochany, i kiedy napół ze współczucia a napół z jakiegoś zmysłowego roztargnienia przysięga jej, że jest *„geliebt und unaussprechlich,“* tak że nietylko Eboli, ale i czytelnik gotów uwierzyć i ze zdziwieniem pytać, czy się istotnie dał odurzyć i o Królowej na chwilę zapomniał, to także prawda.

W ogóle, ile w pierwszym akcie był zajmujący i wszystko razem wziąwszy świetny, o tyle w tym ma jakieś nieszczęście. Do Króla mówił tak jakżeby był chciał, żeby go ten do Brukselli nie posłał; na schadzkę przyszedł nie jak zmylony bohater i kochanek, ale jak trzpiot, jak dystrakt, jak człowiek co nie myśli: a bez najmniejszej potrzeby jak waryat prawdziwy zdradził swoją tajemnicę i naraził Królowę przed Albą. Ta ich rozmowa, w której on Albę upokarza i drażni tak, że aż wywołuje ostrą odpowiedź tamtego, jest bardzo ładna; ale kiedy przyszło do dobycia szpady i kiedy na szczęk broni Królowa ukazała się we drzwiach swego pokoju i na niego zawołała, Carlos rzuca się księciu na szyję i prosi go o przebaczenie. Czyż nie wystarczało schować szpadę i

przeprosić? czy trzeba było tego wybuchu nienaturalnej, niepojętej czułości względem człowieka, którego zawsze nienawidził? Prosta rzecz, że Albę ten wybuch zdziwił i że naprowadził go na domysły, po których jak po nitce do kłębka dojść musiał aż do tej tajemnicy. O spokój, o bezpieczeństwo i o cześć tej którą kocha, ten kochanek wcale dbać nie umié. Szczęściem, ostatnia scena tego aktu, scena w klasztorze robi go znowu więcej zajmującym, choć naprawdę w tej ładnej scenie ładniejsze jest nie to co on mówi, ale to co mówi Poza.

I teraz Carlos usuwa się wgłąb, naprzód wychodzi inna postać, inna sprawa. Spisek dawno ułożony między Albą i Domingiem (ich scena w drugim akcie napisana z wielkim jadem protestanckim i filozoficznym, ale z wielkim talentem) znalazł sprzymierzeńca i narzędzie w obrażonej i dyszącej zemstą Eboli: — i szkatułka królowej została rozbitą a jej listy oddane królowi.

Ten początek trzeciego aktu, cały wypełniony Królem, jego walką między podejrzeniem a ufnością, jego gwałtownem pragnieniem i potrzebą prawdy choćby jak gorżkiej, kto wié czy to nie najpiękniejsza chwila z całego dramatu. W listach, które Eboli Królowej wykradła, niema oczywiście nic coby dowodziło jakiejkolwiek winy. Jak nie było nigdy tej winy, tak z listów Król jednego tylko się dowiedział, tego że jego syn kocha jego żonę, że Królowa musi chować w sercu jego wspomnienie, skoro chowa jego listy. Ale jeżeli w tych listach nie było dosyć na to, by w umysłach Króla wywołać postanowienie śmierci Carlosa, to było wszystko czego potrzeba, żeby go przerazić do szpiku kości i do głębi duszy. On Król, on w którego państwie słońce nie zachodzi, on Filip II, on w bezpieczeństwie swojej czci może być zagrożonym jak prosty człowiek? Jego żona może być kochaną? kto wié — może i sama kochać? A człowiekiem, przed którym drżeć musi o swoją cześć, jest jego własny syn? to nie hańba tylko, nietylko profanacya jego imienia i jego korony, ale i zbrodnia jedna z największych na świecie? a on sam dał do niej powód, kiedy dla siebie wziął kobietę którą temu synowi był przeznaczał? Gwałt zadany porządkowi świata i ludzkiej naturze przez jego despotyzm, przez jego egoizm,

przez jego ubóstwienie względów państwa, pomścił się na nim strasznie: i cześć i duma i sumienie i zazdrość i wściekłość, i król i mąż i człowiek i ojciec i Filip dotknięty jest i wzięty na tortury we wszystkich swoich uczuciach. On myśli, że dotąd niema wstydu na jego siwych włosach i na jego koronie, ale co może stać się dalej? zresztą któż wie co się już stać mogło? Jest z czego przepędzić noc bezsenną w próżnem a piekielnie bolesnem rozmyślaniu, jest z czego dojść do szaleństwa nad pytaniem co prawda? czy syn winien? czy żona winna? i co będzie dalej?

Takie pytania szarpały Filipa przez tę noc straszną, na której końcu, przy dopalających się świecach, wpół rozebrany, kończy myśleć i sam się cuci jak ze snu, wraca do przytomności. Zraniony jest w samą duszę, ale zwyczaj panowania nad sobą i nad drugimi, to jego druga natura, nie opuszcza go i złamać mu się nie daje; król zawsze góruje nad wszystkiem. Jednak zupełnie się opamiętać, zupełnie do przytomności i równowagi wrócić nie zdołał, i kiedy na głos dzwonka wbiegł Lerma, Filip nie zdołał ukryć tego co go dręczy i pali: wybuchło, wyrwało się z serca. Być może że cokolwiek zanadto, że podejrzywający tylko ale nie przekonany, nie powinien był dać do domysłu, co go dręczy; być może, że Filip w ogóle z nikim nigdy tak mówić nie mógł. Ale w nieszczęściu sam Filip słabnie: do tego jest po tej strasznej nocy niezupełnie przytomny, fizycznie chory, w gorączce: do tego mówi do człowieka starego jak sam, zbliża ich powaga wieku: można więc wytłómaczyć tę mimowolną otwartość. A ta ludzka słabość, te alternatywy kolejnej wściekłości i żalu, ta walka pomiędzy wolą, która chce spokoju i równowagi, a uczuciem, które się owładnąć nie daje, to jest dramatyczne w najwyższym stopniu i wykonane wspaniale. Najwspanialsze może dwie sceny następne, kiedy Alba a potem Domingo spełniają swój plan, i zręcznie, przebiegle, pracują nad tem, żeby zazdrość w sercu nieszczęśliwego rozdmuchać powoli, smażą go na wolnym ogniu tem co mówią, i tem co niby z pożałowania dyskretnie powiedzieć nie chcą. Że do takiej roboty Schiller miał wzór w Jagu to prawda: czy z niego korzystał, niewiedzieć: a jeżeli korzystał, to przynajmniej świetnie. Że ksiądz gra rolę najohydniejszą jako i zdrajca i szpieg i stręczyciel i hypokryta osłaniający się zawsze świętością swego powołania, to jest skutek naturalny (nie piękny) protestanckich tradycyj i filozoficznych wyobrażeń Schillera; ale że jako nikczemnik i hypokryta ten Domingo jest świetną figurą, zaprzeczyć nie można. Przerachował się przecież; oba z Albą zanadto naciągnęli strunę. Wszystko Król znosił, gotów był nie wierzyć, ale kiedy Domingo rzucił mu podejrzenie o córce, tej samej córce, za której urodzenie niegdyś w całej Hiszpanii rozlegało się *Te Deum*, wtedy jak sprężyna zbyt przyciśniona podnosi się i prostuje cała męska natura i rycerska cześć Króla: kłamstwo, fałsz, spisek, staje mu jasno w oczach, lepsze uczucia, zdrowsze pojęcia biorą górę na chwilę, a oburzenie i pogarda jego są wspaniałe. Jeszcze raz, to najdramatyczniejsza figura i najdramatyczniejszy moment sztuki, a najpiękniejszy może ze wszystkiego ten monolog, w którym nieszczęśliwy a prawdy łaknący człowiek, ten co na ziemi może niby wszystko, czuje, że nie może nic, że nie jest niczem, i bezradność swoją i swój ucisk odsłania przed Bogiem z wiarą, ze szczerością, z uczuciem swojej nicości, a zawsze przecież z tą królewską pewnością siebie, z tem przeświadczeniem, że choć on przed Bogiem jest „prochem i niczem,“ to przecież z synów ludzkich on Boga najbliższy, jemu najpodobniejszy, z nim najpoufalszy, bo jest królem, i królem hiszpańskim, i Filipem synem Karola.

I teraz następuje przełom w dramacie. Że król w tym stanie duszy całą jej siłą pragnie człowieka, któryby mu mówił prawdę, to jest i naturalne i dramatyczne i piękne; że tym człowiekiem ma być Poza, którego niegdyś zapisane a dawno zapomniane nazwisko zwróciło jego uwagę, to jest starannie i umiejętnie upozorowane, ale jest już naciągnięte. Filip, a z Filipem cała akcya, cały dramat, musi się nagiąć do ukrytego zamiaru Schillera, do tego, żeby Poza mógł wypowiedzieć to co myślał Schiller, to co myślał szlachetnie ale naiwnie liberalny człowiek XVIII wieku.

Wielka scena audyencyi służy na to oczywiście, żeby Król mógł zapytać o Markiza Pozę i dowiedzieć się o jego heroicznych czynach, ale nie jest bez dramatycznego zajęcia; nadaje jej go ten wielki admirał, który po klęsce, po

stracie Armady pierwszy raz ma stanąć przed obliczem strasznego króla. Król jest wspaniały w tem uczuciu sprawiedliwości, z jakiem go przyjmuje — odpowiedź jego *„Gott ist über mir — ich habe gegen Menschen nicht gegen Sturm und Klippen Sie gesendet“* jest historycznie prawdziwa, a tutaj wydaje się tem lepiej, że się wiąże z poprzedniemi scenami; czytelnik przypuszcza, że Król sam nieszczęśliwy nauczył się czuć i rozumieć nieszczęście drugiego. W każdym razie ten rys przyczynia się bardzo do artystycznej piękności figury.

Następuje to, co miało być najważniejszem i najpiękniejszem, co dla Schillera było więcej warte niż cały dramat zresztą, co w dramacie nęciło go najbardziej: despotyzm i wolność stojące oko w oko i staczające z sobą walkę: Poza w gabinecie króla i ich rozmowa.

Dla wielu do dziśdnia scena to najpiękniejsza ze wszystkich, najwymowniejsza obrona i najwspanialsze zwycięstwo jednej zasady nad drugą, wolności nad despotyzmem, braterstwa i ludzkości nad przemocą i uciskiem. Sto lat temu, przed Rewolucyą francuską, scena ta wydawać się musiała szczytem piękności i prawdy; wypowiadała w przepysznych wierszach, z wielką siłą lirycznego zapału i natchnienia, wszystkie ulubione hasła tego czasu, hasła, w które on wierzył jak w dogmata. Rzecz prosta, że Poza był najulubieńszym, najsympatyczniejszym z bohaterów, że prócz tego wydawał się najmędrszym, nieomylnym obrońcą, wyobrazicielem, objawicielem prawdy samej, prawdy zupełnej, i niczego tylko prawdy. Z czasem opadło to wezbrane uwielbienie. Krytyka niemiecka nie potrzebowała zbyt się trudzić, aby dowieść, że Poza to jest naprzód zbiór pewnych wyobrażeń tylko, teorya i doktryna w człowieka wcielona, ale nie żyjąca i rzeczywista ludzka dusza; powtóre, że to jest liberalny marzyciel z XVIII wieku, Rousseau, Schiller, Józef II przeniesiony w wiek XVI i na dwór Filipa II — historyczna prawda i poetyczna dramatyczna wartość Pozy poszła w dyskredyt. Na niepodobieństwo historyczne takiego liberalnego marzyciela w owym wieku odpowiadał już Schiller i odpowiadał trafnie: „Jeżeli Henryk IV, król na tronie, „mógł w owym wieku marzyć o Republice chrześciańskiej, „to mógł Poza marzyć o wolności i braterstwie, mógł być „taki człowiek.“ Z pewnością: marzyciele i doktrynerowie byli zawsze, byli w wieku XVI, i Schiller mógł przytoczyć przykładów więcej; jeżeli był Tomasz Morus i napisał *Utopię* — to mógł być i Poza. Niejeden z pisarzy i filozofów ówczesnych, La Boëtie, Languet etc. myślał podobnie jak on; kto wié czy przedtem jeszcze Savonarola nie mówił do Wawrzyńca Medyceusza wiele rzeczy zupełnie takich, jak mówi Poza do Filipa. Na historyczne niepodobieństwo Pozy zgodzić się nie można, bo ono nie jest prawdą, zaprzecza mu rzeczywistość i historya. Tamtego drugiego zarzutu, że Poza jest wcieloną teoryą a nie żywym człowiekiem i dramatyczną figurą, nie zbił Schiller i nikt po nim nie zbije, bo na prawdę rady niema.

Ale cóż o tej scenie powiedzieć? jak ją osądzić? komu przyznać prawdę? Wyśmiać ją jest łatwo. Istotnie przypomnieć sobie tylko, że ten król to jest Filip II, że to przed nim ktoś w ten sposób mówi, a on się chwieje i rozczula, a trudno będzie powstrzymać się od uśmiechu. Być może, że młody elew Stuttgardzkiej Akademii albo młody Regiments-Medicus, w swoich samotnych przechadzkach i marzeniach widział się kiedy sam na sam we cztery oczy ze swoim wirtemberskim tyranem (młodzi marzą tak i fantazyują nieraz), że dalej przypadkiem jakim ta rozmowa zeszła na najważniejsze kwestye ludzkości, wolności, rządu itd.; że książę mówić pozwalał, zachęcał... jakby ten młodzieniec ze sposobności skorzystał? coby temu despocie powiedział? Poza mówi to wszystko i tylko to, coby był powiedział młody Schiller księciu Wirtemberskiemu, gdyby go ten przypadkiem jakim był wezwał do swego gabinetu i zapytał, co też myśli o jego rządzie. W Madrycie nie w Stuttgardzie, w gabinecie Filipa nie Karola Eugieniusza, i w wieku XVI nie w XVIII tosamo brzmi i wydaje się cokolwiek dziwnie. (Na tej zgodności słów Pozy z uczuciami i pojęciami Schillera zasadza się mniemanie, jakoby on pod figurą Pozy był wprowadził siebie, swój wizerunek; tak nie jest. Wiele figur, Karl Moor, Verrina etc. mówi to co Schiller myśli, Poza mówi tego więcej i mówi z większym zapałem niż tamci, ale nie idzie za tem, żeby z zamiarem lub bez niego ta figura miała być

obrazem Schillera samego. Co innego jest przez usta swojej kreacyi wypowiedzieć niektóre swoje myśli lub uczucia, a co innego pojąć ją i wykonać jako swój wizerunek, jako odbicie i podobieństwo swojej duszy swego charakteru, całej swojej istoty. Tego zdaje mi się Schiller nie myślał, nie chciał i nie zrobił). Ale wróćmy do rozmowy Filipa i Pozy.

Że wszystkie przemowy Pozy razem wzięte składają najwymowniejszą, najpiękniejszą odę na cześć wolności, że nigdy wiek XVIII piękniej, nigdy tak pięknie nie wypowiedział swojej dążności i teoryi, to pewna. Niech krytycy mówią co chcą ze stanowiska artystycznego, filozoficznego lub politycznego, na to nie poradzą, że te myśli są szlachetne a te wiersze przepyszne. Nie dramatyczne, nie może taka dyskusya być dramatyczną, ale, pomimo że chwilami retoryczne a sentymentalne, przepyszne. Że jednostronne a nie ze wszystkiem prawdziwe, jak teorye i dążenia XVIII wieku, to tylko prawda. A że tego Schiller nie czuł i nie wiedział, więc ztąd pewna naiwność i utopijność, pewien fałsz w tem co myśli i mówi Poza. Rozmowa kończy się zupełnem i świetnem zwycięstwem Pozy w teoryi, a nawet poniekąd w praktyce, skoro Król jest wzruszony, oczarowany, i zachwiany. Nie jest to nic dziwnego, skoro Schiller myślał jak Poza: ale zwycięstwo jego jest łatwe, bo Król jego nie zbija a siebie nie broni. Nie dlatego, jakoby Schiller umyślnie chciał jednemu zadanie ułatwić a drugiego upośledzić; owszem przeciwnie, on Królowi nic w tej scenie ujmować nie chce, robi go rozumnym, wydobywa na wierzch jego strony ludzkie i szlachetne, a charakteryzuje go niezmiernie trafnie parę razy, naprzykład kiedy po pierwszym ustępie Pozy Król przerywa mu pytaniem: *Ihr seid ein Protestant*, albo kiedy go podejrzywa i posądza zrazu o nowy tylko oryginalny sposób podchlebstwa i próżności. Król trzyma się dobrze w tej scenie. Tylko Król się nie broni, nie odpowiada, a to dlatego, że Schiller nie wiedział coby na słowa Pozy odpowiedzieć można; myślał, że odpowiedzi niema, bo to istna i zupełna prawda. A tymczasem Filip mógł odpowiedzieć niejedno, i gdyby *Don Carlos* był wyszedł tylko o sześć lub ośm lat później, z pewnością byłby odpowiedział niejedno. Łatwo było temu kto żył o lat dwieście po Filipie, a nauczył się z historyi, że jego despotyzm doprowadził Hiszpanię do upadku; łatwo mu było zgnieść Filipa przepowiednią, że jego dzieło *„wird „seines Schöpfer's Geist nicht überdauern."* Ale czego młody Schiller nie wiedział, o to stary i doświadczony znawca ludzi i społeczeństw mógł zapytać, a wtedy młody marzyciel stałby przed nim zawstydzony i bez odpowiedzi.

Odwołujesz się do przyszłości: *„Sanftere Jahrhunderte „verdrängen Philipps Zeiten."* *„Bürgerglück wird dann ver„söhnt mit Fürstengrösse wandeln, und die Nothwendigkeit „wird menschlich sein."* Jesteś tego pewien, przysiągłbyś na to, boś młody, boś dziecko. Ale ja który nim nie jestem, powiadam ci, że tak nie będzie nigdy, bo „ludzie a nie wyż„szego rodzaju istoty nietylko historyę piszą, ale ją także i „zwłaszcza robią." A ludzie zawsze myślą i myśleć będą, że to tylko dobre i to prawda, to tylko świat zbawić i podnieść może, co się im podoba i służy. Nazywasz mnie fanatykiem mojej zasady i skarżysz się, że twoję prześladuję i gnębię? w dniu kiedy władzy dostąpisz, ty gnębić i prześladować zaczniesz: i jak ja fanatyczny myśleć będziesz, że to twoje prawo i twój obowiązek, bo twoja idea jest prawdą, a tyś jej winien zwycięstwo. „Przyjdą, przyjdą niedawno czasy", o których marzysz i mówisz. Wszystko się stało czegoś chciał, każde twoje słowo stało się ciałem. *„Der Christen„heit gezeitigte Verwandlung,"* ta Reformacya, którą nazywasz odrodzenia wiosną utrzymała się; za nią w ślad poszła *die Gedankenfreiheit* zupełna, nieograniczona; nastały czasy *einer milderen Weisheit*, wolnego człowieka nie krępował żaden obowiązek prócz praw nietykalnych jego braci: było tak pięknie, tak rajsko, że ja sam, ja Filip II uwierzyłem w twoją zasadę i podziwiałem piękność twego świata.., *„da stiesz ich auf menschliche Gebeine."* A gdybym chciał liczyć, naliczyłbym więcej głów spadających z gilotyny, więcej krwi przelanej w imię wolności, niż ja jej przelałem z całym moim despotyzmem. Powiesz mi może, że topienie ludzi stadami nie tak okrutne, jak ich palenie na stosie? — rzecz gustu, a skutek ten sam i gwałt ten sam; zresztą i ognia nie braknie — ja dla mojej zasady rzucałem w płomienie ludzi a ty miasta, ludzi w nich nie licząc. Wzdrygasz się na moją Inkwizycyę? a czy twoje prawo o podejrzanych bardzo

od niej różne i lepsze? A gdy zdziwiony pytałem co robisz i co to wszystko znaczy, usłyszałem odpowiedź: „*Sie müssen*“ — w obronie swojej zasady, dla dobra ludzkości, musimy! *Dass sie können, was sie zu müssen eingesehn hat mich mit schauerndern Bewunderung durchdrungen* jeszcze bardziej jak ciebie, bo z dwojga równie złego mniej brzydkie jest to, które się spełnia w imię przemocy i despotyzmu, podlejsze to, które nadużywa świętego imienia wolności i jej płaszczem się osłania. „*Sie wollen pflanzen für die Ewigkeit, und säen Tod?*“ Tak mógł zapytać Filip, a Poza coby mu był odpowiedział? A do tego wszystkiego jeszcze mógłby Filip dodać, że porównanie z boskim porządkiem fizycznego i moralnego świata trafne nie jest, bo w porządku fizycznym natura nie może przekroczyć praw sobie raz przepisanych, a człowiek przekraczać je może i przekracza. A jeżeli Bóg tak szanuje wolną wolę człowieka, że „*er lässt des Uebels* „*grauenvolles Heer in seinem Weltall toben*“ — to on jeden pozwalać na to może, bo on wie, że kiedy zechce złe ukróci i powie mu jak morzu „nie pójdziesz dalej“. Człowiek tego nie może, tego nie może państwo, i dlatego musi złe na wodzy trzymać, bo gdyby mu wolny bieg zostawiło, widzielibyśmy to co się się nieraz naprawdę widziało, widzielibyśmy „*in todten Räumen der Verwesung die Willkühr sich ergötzen.*“

Gdyby to wszystko Filip opowiedział miałby słuszność, bo to wszystko prawda faktami stwierdzona. Co więcej, kiedy przyszedł czas *einer milderen Weisheit*, filantropii i filozofii XVIII wieku, Poza był nietylko przy tronie, ale był na tronie nawet. Józef II myślał jak Poza, i nie udawał, myślał naprawdę, w dobrej wierze. I on wyznawał w sercu „*ein verwandeltes Christentum,*“ i on się oburzał na obskurantyzm i despotyzm Kościoła: owszem miał tę zasługę i chwałę że go poniżył, zdezorganizował i w swojem państwie zepsuł. *Gedankenfreiheit* wyznawał jak Poza, z tą restrykcyą wszakże, że po katolicku w całem państwie, a w Galicyi naprzykład po polsku myśleć nie było wolno. I jak się wziął po swojemu ludy swoje uszczęśliwiać, jak je zaczął do swego ideału naciągać i przykrawać, wszystkie się buntowały, wszystkie go przeklinały, a przed wszystkiemi właśnie ta

Brabancya, która jak przed dwoma wiekami jarzma Filipa, tak teraz jarzma Pozy znosić nie chciała.

A więc czegóż to dowodzi? czy że wolność jest zła? Nie: to dowodzi tylko że jest złe w ludzkiej naturze, i że wskutku tego wrodzonego złego wszelka zasada, wszelka idea do despotyzmu, do nadużycia dąży; każda chce żeby sama została i sama panowała. Że w imię wolności i republiki, taksamo jak w imię posłuszeństwa dochodzi się do fanatyzmu, do ubóstwienia swojej zasady i swojej namiętności, i do tej swawoli, która hula rozkiełznana „*in todten Räumen der Verwesung,*“ jeżeli człowiek nie jest trzymany na wodzy przez prawo, przez rzeczywisty rząd, i przez coś trzeciego jeszcze, o czem Poza zupełnie zapomniał, a co jedno między wolnością która jest człowieka prawem, a podległością, która jest jego obowiązkiem, zaprowadza istotną równowagę i harmonię, co jedno zapewnia człowiekowi wolność prawdziwą pod posłuszeństwem. Tem trzeciem jest Bóg, wiara w Niego, bojaźń Jego i poddawanie woli swojej pod Jego prawo i rozkaz. To jest dopiero kamień węgielny, to opoka, na której buduje się i ład, i władza, i wolność. Bez tego i jedna i druga wyrodzić się musi, jak się zawsze wyradzała, w despotyzm, w Filipa II, w okrucieństwa Alby i w płonące stosy na heretyków jedna, druga w Robespierra i w ten straszny ale nieprzesadzony obraz jego znowu rządów, który daje Schiller w *Dzwonie*: „*Freiheit und Gleichheit hört man schallen... und Würgerbanden ziehn umher.*“ Wszelki despotyzm jest zły; jeden tylko dobry, boski, bo Bóg jest jeden mądry, jeden sprawiedliwy, jeden wszechmocny i jeden dobry. Ale dlatego właśnie, że despotyzm ludzki zawsze złym być a przynajmniej stać się musi, dlatego ludzka wola, dlatego ludzki rozum, dlatego ludzkie działanie poddanem i ograniczonem być musi; a że same nie umiałyby trzymać się w mierze i przerodziłyby się zaraz w krzywdę i pogwałcenie drugiego, dlatego muszą być trzymane w mierze przez prawo, i przez to, co prawo reprezentuje i dzierży, przez władzę i rząd. Dlatego Poza nie ma słuszności, dlatego jego teorya jest albo złudzeniem i utopią, albo, ilekroć się rzeczywistością stawała, była zawsze najstraszniejszem ze wszystkich zaprzeczeniem

i pogwałceniem wolności, a z nią i wszystkich innych praw człowieka.

Dotąd wszakże myli się Poza w swoich pojęciach i doktrynach; niebawem będzie gorzej, bo pokaże się że on błądzi w swoich postępkach a czuje tak dziwnie, iż poprostu mówiąc źle czuje. Aż dotąd fałszywem było jego stanowisko polityczne i filozoficzne; teraz pokaże się, że stanowisko moralne i patryotyczne jest bardzo niejasne i niepewne.

W dwóch ostatnich aktach są bardzo wzruszające chwile i sceny bardzo piękne (do najpiękniejszych należy scena Króla z Królową w akcie IV i Króla z Inkwizytorem w V), ale związek wypadków jest tak zawikłany a przytem tak nieraz słabo i pozornie tylko uzasadniony, że układ i budowa sztuki za dobrze wymyślone żadną miarą uchodzić nie mogą.

Poza wywarł na Królu wrażenie tak silne, że ten odrazu daje mu całe zaufanie, pyta o radę w sprawie żony i syna, i rozkazuje, żeby go na przyszłość bez pytania wpuszczono do gabinetu (fawor jakiego książę Alba w sztuce nie posiada). Przesilenie ministeryalne (jak się dziś mówi) jest gotowe i ostre, Alba zachwiany, zagrożony niełaską. Czy taka nagła, taka zupełna i taka nawet czuła ufność jest zgodną z naturą Filipa (w rzeczywistości lub tu w dramacie) — czy podejrzliwy, wytrawny stary król mógł się tak od jednej rozmowy dać rozczulić, oczarować i porwać? Ale przyjąwszy jako daną tę skłonność i sympatyę króla do Markiza i nie żądając jej wytłómaczenia, na to przystać jest trudniej, co Poza w tem swojem nowem stanowisku robi.

Tego naprzód, długo zrozumieć nie można. W piątym akcie dopiero, przed samą śmiercią, tłómaczy Poza Carlosowi swój plan i swoje postępowanie: ale nie mówiąc już o tem, że przed wytłómaczeniem ono wydaje się niejasnem, po wytłómaczeniu ono wydaje się źle rozważonem, źle obliczonem, nienaturalnem i zawikłanem, kiedy postępowanie prostsze byłoby daleko pewniejszem i skuteczniejszem. I ostatecznie przy końcu sztuki zostaje się pod wrażeniem, że Poza póty mądrował aż przemądrował, i że gdyby nie to, mógłby i on i Carlos umrzeć naturalną śmiercią syt lat i chwały, jeden na tronie a drugi przy tronie hiszpańskim.

Poza, który dotąd w duszy Don Carlosa chodował zasiew lepszej przyszłości świata, widząc się powiernikiem, nieledwie przyjacielem Króla, naturalnie bardzo zapytuje sam siebie, czy nie powinien z takiej sposobności skorzystać, czy jego ideał nie prędzej da się urzeczywistnić przez Króla, aniżeli przez Infanta którem u jeszcze do panowania daleko. Dlatego nie odpycha Króla, owszem stara się być mu potrzebnym i wpływ swój na niego upewnić. Tak tłómaczy sobie jego postępowanie Carlos i usprawiedliwia je zupełnie (akt V sc. I); w tym tylko niezupełnie sprawiedliwy, że przypuszcza jakoby Poza był jego i Królowę dla Flandryi, dla Hiszpanii, dla ludzkości poświęcił. Tymczasem Poza nie zapomniał o nim wcale, ani go poświęcać myślał; Poza chciał tylko pozornie służyć podejrzliwości i zazdrości Króla na to, by jej gromy od głowy Infanta odwrócić. „*Warum dem Schlafenden die Wetterwolke zeigen, die über „seinem Scheitel hängt. Genug, dass ich sie still an dir „vorüber führe, und wenn du aufwachst heller Himmel ist.*“ I ten zbytek delikatności, o który się Poza sam później oskarża i który opłakuje, staje się powodem wszystkiego złego. Sprężyna dramatyczna doprawdy za słaba. Każdy musi pomyśleć, że rzeczy byłyby wzięły inny obrót, gdyby był Poza Carlosowi powiedział jak one stoją. Dlaczego tego nie zrobił? On się wymawia brakiem czasu. Doprawdy, wymówka błaha a do tego nieprawdziwa, bo jeżeli Poza miał czas choć krótko z Carlosem mówić, odebrać mu pulares z listami (na to żeby ten nie wpadł w ręce Króla), to mógł mu w dwóch słowach powiedzieć co zamierza. Wtedy Carlos, przez niego uwiadomiony, nie byłby brał do serca przyjacielskich przestróg Lermy, nie byłby na wieść o zemdleniu Królowej śpieszył do Eboli i rzucał się do jej nóg, Poza nie byłby kazał go aresztować, w dalszem następstwie nie byłby sam zdradzał się przed Królem i nie byłby potrzebował ginąć. Całe to rusztowanie przyczyn i skutków jest bardzo słabo związane, bardzo naciągane, a przedewszystkiem czego się nie widzi i nie rozumie, to tego wielkiego i ostatecznego niebezpieczeństwa, które nad Carlosem wisi i które Poza tylko własną śmiercią od niego może odwrócić.

Szkatułka Królowej jest w ręku Króla; jego zazdrość jest rozbudzona, ziarno podejrzenia, które rzucił w jego duszę Domingo, puściło korzenie. Jednak ta wątpliwość pewnością nie jest; Królowa sama osłabiła ją bardzo swojemi słowami. Dowodów niema żadnych, owszem są dowody przeciwne. Co Król znalazł w szkatułce żony? Listy Carlosa i jego portret z czasów kiedy był jej narzeczonym, więcej nic. Z pularesu, który Królowi oddał, wyjął Poza starannie wszystko co Infantowi mogło zaszkodzić. Zatem cóż w tych wszystkich papierach zostało? Dość zapewne iżby Króla przekonać że jego syn kochał jego żonę dawniej, iżby mu dać posądzenie że ją zawsze kocha, może i przypuszczenie że ona jest skrycie wzajemną; ale z pewnością nie dość na to, iżby Król myślał że jego żona jest winną, a syn jej kochankiem. Tego Król nie myśli; jego rozmowa z Pozą (w czwartym akcie) dowodzi tego wyraźnie, i wątpliwości jakieby mieć mógł usuwa do reszty. Otóż czy na podstawie tego co wie i co myśli, Król mógł postanowić śmierć swego syna? z pewnością nie. Mąż najbardziej zazdrosny nie będzie tak skorym do zabijania wielbiciela żony, o której cnocie mimo wszystkich wątpliwości jest przekonanym, a ten mąż jest ojcem; i jeżeli nawet tak zazdrosnym i zawziętym że śmierci syna zapragnie, to jej tak łatwo i rychło nie postanowi. Z czego wynika, że to niebezpieczeństwo dla Don Carlosa jeżeli jest, to w każdym razie nie tak bliskie, i mając przygotowane sposoby ucieczki, Poza mógł doskonale wyprawić go z Madrytu i tym sposobem jego i siebie ocalić.

On tymczasem, on który przed chwilą z Królem mówił, wyobraża sobie że Infantowi grozi śmierć, a kiedy go nie wiedzącego o niczem zastał u nóg księżnej Eboli proszącego żeby mu ułatwiła rozmowę z Królową, wyobraża sobie znowu że Carlos wygadał wszystkie tajemnice miłości i spisku, i nie przekonawszy się co powiedział, co ona wie, aresztuje księcia. I wtedy dopiero, przez to, on stwarza to niebezpieczeństwo którego przedtem nie było. Bo oczywiście fakt taki nie da się ukryć, nie da się też lada czem wytłómaczyć. Zabić księżnę Eboli na to żeby nie zdradziła tajemnicy, o czem Poza przez chwilę myśli, byłoby nietylko *feig und barbarisch,* ale i niedorzecznie, bez celu. Po uwięzieniu księcia zaś coś Królowi powiedzieć trzeba, owszem trzeba powiedzieć, że ten książę coś złego zrobił lub chciał zrobić. Wpędził się więc Poza sam i najniepotrzebniej, bez powodu, w położenie, z którego istotnie wyjścia niema, jak tylko uniewinnić Carlosa oskarżeniem siebie samego. To więc robi. Pisze umyślnie ów list do księcia Oranii, w którym oprócz swojego spisku przeciw Królowi pisze i o swojej miłości do Królowej, pisze go na to i tak oddaje iżby list dostał się do rąk Króla. I tak się stało. Ale o tem znowu nie pomyślał, że ten list wystarczający na to żeby jego zgubić a zapewnić tryumf księcia Alby, nie wystarczy na to, żeby zatrzeć w pamięci i sercu Króla wrażenie tych listów Carlosa do Królowej, które już ma w ręku i które obudziły jego zazdrość. Ten list powié Królowi tylko, że Poza także kocha się w Królowej, ale go nie przekona, że się w niej Don Carlos nie kocha. Słowem, szereg, łańcuch pomysłów i kombinacyj wymyślonych jakżeby umyślnie na to, żeby sprawę swoją utrudnić i zgubić, kiedy wszystko byłoby się dało uniknąć, gdyby Poza był jednem słowem Carlosa uwiadomił i przestrzegł. Istotnie to postępowanie tak niezręczne i nie rozumne, zmniejsza bardzo powagę Pozy i wiarę jaką Schiller w niego mieć każe. Daje go za wielki charakter i za umysł wielki, który jak Atlas podejmuje się świat dźwignąć, a tymczasem w pierwszem zetknięciu z ludźmi i z wypadkami, on nietylko owładnąć ich nie może, nietylko ulega, ale tak źle swoją sprawę prowadzi, jak żeby ją sam chciał popsuć i przegrać. Gdyby się nie wiedziało że jest w innej myśli stworzony, możnaby go brać za typ tych ludzi którzy czują z zapałem i w teoryi pięknie myśleć umieją, entuzyastów i filozofów, a którzy w praktyce bez doświadczenia, bez rozwagi, bez rozeznania, ukazują się do działania niezdolni i gubią własnemi rękami to co ratować chcieli. Schiller oczywiście tem go mieć nie chciał, ale wbrew woli Schillera działanie Pozy wychodzi na moralną naukę i przestrogę: „strzeżcie się poetów i doktrynerów abstrakcyjnych, filozo- „fów i exaltowanych młodzieńców, jeżeli macie jakie polity- „czne zamiary i działania.“

Powód zaś wszystkiego złego jest poprostu ten: Schil-

ler chciał żeby był Poza, chciał przez niego Filipowi II w oczy wypowiedzieć wszystko, co sam myślał o wolności i despotyzmie, o Inkwizycyi i *Gedankenfreiheit;* chciał, żeby z tej rozmowy zwycięzko wyszedł Poza a nie Filip II. Ale potem musiał tego bohatera jakoś zgubić, bo inaczej chyba Filip nawrócony byłby uszczęśliwiał ludzkość podług jego rad i sposobów. Tego być nie mogło, musiał Poza paść ofiarą swego wieku. Jak go doprowadzić do śmierci? wzniośle, bohatersko, z poświęceniem: ma się rozumieć. I żeby go do takiego końca doprowadzić, wymyślił Schiller ten szereg pomysłów i poświęceń wzniosłych napozór, a naprawdę nielogicznych i nieuzasadnionych, przez które akcya ostatnich dwóch aktów jest zawiła, niezrozumiała i więcej na effekt niż na prawdę tragiczna. Że zaś wielkość i tragiczna powaga bohatera nie zyskuje ale traci na takich grubych pomyłkach w postępowaniu, to zdaje się także jasnem.

Zapytywano czasem, czy Filip II nie mógł pozbyć się Pozy innym sposobem. Czy król najpotężniejszy w świecie, król despotyczny, nie może sobie oszczędzić podłości i musi najmować i nasadzać skrytobójcę? Z pewnością byłoby tragiczniej i piękniej, gdyby Król Pozę jak Don Carlosa był oddał Wielkiemu Inkwizytorowi. Ale tragiczność tylko a nie historyczne prawdopodobieństwo byłaby na tem zyskała, skoro wiadomo, że w rzeczywistości Filip pozbywał się niekiedy w ten właśnie sposób ludzi których się pozbyć chciał.

Co dziwna, to, że tak mało dotąd zwrócono uwagi na to, że całe postępowanie Pozy jest moralnie wcale nieosobliwe. A nie o to chodzi że przed Królem tai swoją przyjaźń z Carlosem, ani że przed tym znowu nie zwierza się ze swoich rozmów z Królem; on ani Króla, ani przyjaźni nie oszukuje i nie zdradza. Tylko sam jego plan, jego myśl zasadnicza, ta nie jest jasną i czystą. Ten człowiek, sama cnota i sama wzniosłość, robi coś co w żadnym razie za dobre uważanem być nie może. Brabancya powstaje, słusznie, ma dobrą sprawę: jeżeli zwycięży, będzie to zwycięstwem wolności dla całego świata, dobrze. Ale w każdym razie dziwnie wygląda Hiszpan, który to powstanie proteguje i układa plany jak mu do zwycięstwa dopomódz. Kiedy kolonie amerykańskie podniosły broń przeciw Anglii, Chatham bronił ich

sprawy i dowodził ich prawa z wymową nie gorszą zapewne od wymowy Pozy i w parlamencie, i w gabinecie, i wszędzie. Ale to mu przez głowę nie przeszło, żeby z Washingtonem konspirować, żeby obmyślać sposoby przez jakie najpewniej Anglia mogłaby być pobitą. Jego sumienie i jego honor byłyby w tem widziały coś nakształt zdrady własnej ojczyzny. Poza dopóki i księcia i królowę i króla stara się przekonać że prowincyom należy ustąpić, robi co powinien, robi dobrze dla dobra i tych prowincyj i Hiszpanii i swojej zasady. Ale kiedy przeciw królowi spiskuje, kiedy chce żeby książę uciekł do Bruxelli, i ztamtąd na czele wojsk powstańczych i królewskich razem, z rozwiniętemi chorągwiami szedł choćby na Madryt, Poza wtedy spiskuje przeciw Hiszpanii. Wódz tych wojsk, Don Carlos, jeżeliby prowincye oderwał od Hiszpanii, toby oczywiście Hiszpanię zdradził: jeżeli nie, to w każdym razie przyłożyłby rękę do wojny domowej; owszem, z powstania prowincyi on swoją osobą i swojem przystąpieniem zrobiłby wojnę domową. Wyobraźmy sobie, że podczas wojny Amerykańskiej Chatham tłómaczy Księciu Walii, jako dla dobra wolności i ludzkości powinien stanąć na czele powstańców i ścigać floty angielskie na morzach a wojska na lądzie? Wyobraźmy sobie że Jan Kazimierz ma syna, i że Ossoliński uczy tego syna, iż powinien być w obozie Chmielnickiego? Czy ten Chatham, albo ten Ossoliński w tym fikcyjnym wypadku nie byłby zdrajcą swojej ojczyzny? a cóż innego robi, w jakim innym celu przyjechał Poza do Madrytu? On sam nie wie co robi; on myśli, że działa na korzyść Hiszpanii taksamo jak Flandryi: ale kto chce być ideałem cnoty, ten mógłby wiedzieć to co wie każdy trochę porządny człowiek na świecie, że nie służy się przeciw swojej ojczyznie, choćby jej sprawa była złą i niesprawiedliwą, że w czasie wojny nie przechodzi do nieprzyjaciela kto ma cześć samego siebie, o miłości ojczyzny już nie mówiąc. Poza tymczasem na to nie zważa wcale i swego przyjaciela, syna swojej duszy, wychowańca swego geniuszu wyprawia pod chorągiew nieprzyjaciela. Powstanie roku 1830 miało sprawę tak dobrą lub lepszą jak niderlandzkie: a czy nam samym, Polakom, wydałby się szlachetnym Rosyanin, któryby o słuszności tej sprawy przekonany był wstąpił do wojska polskiego? Że ideał Schil-

lera tego nie rozumie, to jest w każdym razie dziwne, a kto wie, czy bez wiedzy i woli autora nie jest także wymowną krytyką jego stanowiska. Obywatelem świata nazywa się nieraz i z dumą Poza, i tak ludzkość kocha, że o własnej ojczyźnie i swoich względem niej obowiązkach zapomina, przestaje je rozumieć. Bodajby to było wskazówką, że to obywatelstwo świata, w szlachetnem nieraz uczuciu poczęte i z niego płynące, zaciera z czasem pojęcie obywatelstwa bliższego, przyrodzonego. W naszych czasach właśnie, kiedy cała cywilizacya ekonomiczna i obyczajowa, pcha nas całą siłą do kosmopolityzmu cywilizacya umysłowa i filozoficzna staje na tej samej pochyłości; i zdarza się nieraz słyszeć, że przecież ludzkość pierwsza a ojczyzna dopiero druga, i w razie sprzeczności ich interesów drugą pierwszej należy poświęcić. *Casus* to bez praktycznego zastosowania, marny teoremat do dyalektycznej dyskusyi, ale charakterystyczny. I w naszych czasach dobrze może pamiętać, że nawet szlachetny Poza kiedy wyszedł na obywatela świata, zatracił swój patryotyzm: czegóż nie zdołaliby stracić tacy, którzy są mniej od niego szlachetni i wzniośli?

I jeszcze jedno słowo. Poza jest wielki człowiek i wielki filozof, ale są pewne prawa, które takich niemniej jak nas prostych ludzi obowiązują. Do takich należy czwarte przykazanie. Więc ten człowiek doskonały nie pomyślał, że uzbrajał syna przeciw ojcu? że jakikolwiek był ten ojciec, to jeden był zawsze, który przeciw niemu ręki podnieść nie miał prawa, a tym jednym był jego syn? Interes Rosyi dobrze pojęty, mógł potrzebować śmierci cesarza Pawła, a czy dlatego każde ludzkie sumienie nie wzdryga się na synów, którzy wiedzieli o zamachu, choćby na jego wolność tylko, nie na życie? Idealny Poza jednak chce, żeby idealny Don Carlos zrobił to, co byłoby (zdradą kraju jeszcze powtarzam i) jeżeli nie ojcobójstwem, to w każdym razie targnięciem się na ojca. Czy i na to pozwala sumienie *„eines Weltbürgers“* i *„Gedankenfreiheit“*? W każdym razie, gdyby Filip II w swojej rozmowie z Pozą w trzecim akcie był wiedział co Poza robi, mógłby był zbijać go i tym jeszcze argumentem, i jego własnym przykładem mu dowieść, że gdzie *die Gedankenfreiheit* chce sama być miarą tego co złe a co dobre, tam, taksamo jak kiedy tą miarą chce być despotyczna wola je-

dnego człowieka, wedle słów pewnego niemieckiego poety Schillera *„nichts Heiliges ist mehr“* i *„es lösen sich alle Bande frommer Scheu.“*

Że Pozy stanowisko patryotyczne i moralne jest bardzo niepewne i niejasne, dowodzi to, że Carlosowi każe stawać na czele tych, którzy podnieśli broń (choćby najsłuszniej) przeciw Hiszpanii, że ją każe podnosić synowi przeciw ojcu. Młodość, gorące przywiązanie do swoich zasad i idei, mogły Schillera zaślepić tak iż tego nie dostrzegł, choć sam z pewnością pełen był najszlachetniejszego i uczucia patryotycznego i zmysłu moralnego: wyrozumieć i wytłómaczyć go można. Ale wyrozumienie nie powinno prowadzić do zaślepienia, a tłómacząc i uniewinniając, można przecież i należy wiedzieć, że Poza nie jest tym moralnym ideałem, tym bohaterem cnoty, tym wzorem honoru i doskonałości jakim się wydaje, za jaki go ludzie biorą.

W scenach po śmierci Pozy dwie uwagi. Jedna, że Król w swojem wzruszeniu chyba zanadto wpada w nieprzytomność, kiedy zrywa z siebie królewskie oznaki i każe niemi przyodziać Infanta, i kiedy mdleje. Zachowanie Grandów, pokorne i posłuszne, nie usprawiedliwia takiej sceny, a rozruch na ulicach, kiedy się lud dowiedział o uwięzieniu Carlosa, nie jest rzeczą któraby Filipa mogła tak wstrząsnąć. Druga uwaga tyczy się jego sceny z Inkwizytorem. Tę liczyć można do najwspanialszych i najbardziej dramatycznych w całej sztuce. Ten mocarz upokorzony i ugięty pod ręką tej tajemniczej potęgi, ten starzec i ten Filip II, który sam sobie wydaje się dzieckiem w porównaniu z tą siłą i z tą wolą, to jest nie mówiąc już o sprawie która się rozstrzyga, tragiczne i w najwyższym stylu wykonane. Ale uznając to, i uznając że zgodne zupełnie ze stanowiskiem i zamiarem Schillera, trzeba przecież dodać, że z historyczną prawdą niezgodne. Z tej sceny wynosi się wrażenie, że przyczyną i źródłem despotyzmu, jego podstawą, jest Kościół. Sam Filip ma ludzką duszę, byłby innym jak jest, gdyby w innych zasadach chowany; i teraz jeszcze możeby syna na śmierć nie skazał, gdyby nie kardynał. Jego okrucieństwa nie są tyle jego winą, ile winą jego Kościoła. Wyobrażenie zgodne z protestancką tradycyą niemiecką i z filozoficznym kierun-

kiem XVIII wieku, i temi wytłómaczyć się dające, ale wyobrażenie fałszywe. Nie wdając się w kwestyę samą i ograniczając się tylko do tego szczególnego przypadku, trzeba przypomnieć, że Filip II nie był bynajmniej takim potulnym sługą Kościoła, takiem posłusznem narzędziem, jak go Schiller przedstawia. Posuwający swoją wiarę i pobożność do dewocyi, Filip w sprawach swego państwa władzy kościelnej się nie radził i nie pytał, owszem, swoją władzę, swoją monarchię uważał za zupełnie absolutną względem swoich poddanych, względem siebie samego, i względem Kościoła: i jeżeli może być że Inkwizytorom rozkazy dawał, to z pewnością od Inkwizytorów rozkazów nie przyjmował. Ci którzy go mają za takiego wiernego sprzymierzeńca i powolnego sługę Kościoła, zapominają chyba o jego wojnie z Papieżem. On miał wiarę, on miał dewocyę, ale władzy Kościoła nad swoją władzą świecką, nad swoim interesem, nie znał i nie słuchał. On, pomimo swojej dewocyi i swojej polityki na katolickich interesach opartej, praktykował (choć może nie sformułował jej nigdy) zasadę zwierzchności państwa nad Kościołem, a gdy między jednym a drugiem zaszedł spór, on tej zasady bronił aż do ostateczności, aż do zagrożenia Papieża w samym Rzymie, który byłby zdobywał i zrabował jak jego ojciec, gdyby Papież z konieczności nie był zawarł pokoju. W jednej ze swoich bitew kazał bombardować kościół który mu zawadzał, mówiąc, że tę krzywdę świętemu patronowi kościoła nagrodzi; jakoż wystawił wielki Escurial w kształcie kraty ś. Wawrzyńca. Podobnie musiał sobie mówić, że tę krzywdę Panu Bogu nagrodzi, ile razy jego polityka potrzebowała bombardować Kościół; a w jednym jak w drugim razie trzymał się maxymy Tartuffa: *„il'y a avec le ciel des accomodements.“* Jego stosunek do Kościoła charakteryzuje ciekawie kilka słów dopisanych na liście jakimś Pereza (Ranke: *Spanische Monarchie* 223). Perez pisze do króla, że „nie potrzebuje innej teologii prócz „swojej własnej, tej która mu pozwala robić co uważa za potrzebne.“ Król dopisuje na brzegu: *„Segun mi theologia yo entiendo lo mismo que vos,“* „wedle mojej teologii myślę taksamo jak ty.“ To wszystko dowodzi, że jeżeli nie lubił żeby jego poddani mieli *Gedankenfreiheit* wobec niego, to sam

miał jej naprzeciw Kościoła dosyć, i że nie jest słusznie ani historycznie prawdziwie zwalać winę jego krwawej srogości na jego mniemaną zależność od Kościoła. A co się tyczy Inkwizycyi hiszpańskiej, Schiller zapewne nie wiedział (bo protestantów zawsze, a katolików często tak uczą, iżby tego nie wiedzieli), że Rzym protestował przeciw niej zawsze, że ją potępiał stale i energicznie; ale choć Schiller nie wiedział, to niemniej jest prawdą, że ona była raczej urzędem świeckim, policyjnym, jak sławne petersburskie *Trzecie Oddzielenie,* aniżeli instytucyą kościelną.

Ostatecznie najlepszym może sądem o Don Carlosie byłoby to, co Schiller sam napisał w tych listach, któremi go objaśniał i bronił:

„Nie sztucznemi wytworami teoretycznego rozumu, ale „praktycznemi prawami ma być kierowanem moralne działa„nie człowieka“ — pisze Schiller w Liście XI. „Taki mo„ralny ideał, taki wyrozumowany utwór jest zawsze ideą; „przez tosamo że jest ideą, że jako taka musi być ograni„czoną tym widnokręgiem jaki obejmuje, tem stanowiskiem „jakie zajmuje człowiek w którego umyśle się poczęła, już „przez tosamo jest ona niesposobną i niezdolną do tego za„stósowania powszechnego, do którego ją człowiek właśnie „przeznaczoną i zdolną być mniema. Dlatego, i przez tosamo „tylko, musiałaby zawsze w rękach tego człowieka stać się „narzędziem nader niebezpiecznem. O ileż więcej staje się „takiem przez związek i połączenie z różnemi namiętnościa„mi człowieka, w który to związek koniecznie wejść musi, „z żądzą władzy naprzykład, z uporem, z pychą, i podobnie. „Cel sam może być najwyższy, czysty i wolny od wszelkiej „przymieszki złego: a przecież pokaż mi tego, ktoby w wy„konaniu zachował nietkniętą całą jego czystość i wznio„słość, tak jak ją sobie w umyśle swoim wystawiał? Kto — „jeżeli cel ten uznał za coś istniejącego przez się, za najwyż„sze prawo, nie byłby niechcący i nieznacznie dał się por„wać tym celem, i w jego imię, dla niego, nie był posunął się „do wkraczania w prawa drugich, do krępowania ich wol„ności, do despotyzmu najzupełniejszego, do samowoli nie„ograniczonej, choć celu samego ani jego pobudek nie zmie„nił, choć jego idea w teoryi została nietkniętą, taką samą

„jak była... Dlatego właśnie wybrałem charakter wyższy nad „wszelki cel osobisty, dałem mu najzupełniejsze uszanowanie „dla praw drugich ludzi, dałem mu za cel wolność powszech-„ną i powszechne dobro, a sądzę żem przecież nie wykro-„czył przeciw doświadczeniu i prawdzie, kiedy mu na drodze „do tego celu zabłąkać się kazałem i do despotyzmu je do-„prowadziłem. Z umysłu, z planu chciałem, żeby się zawi-„kłał w te pęta, w które wpaść musi każdy, kto taką jak „on idzie drogą. Cóżby mi było szkodziło wyprowadzić go „szczęśliwie z tych zawikłań, a czytelnikowi, który go po-„lubił, nie zepsuć przyjemności z jaką patrzy na piękne „strony tego charakteru? Ale chodziło mi o rzecz ważniej-„szą i potrzebniejszą, o to żeby być zgodnym z prawdą i „z naturą rzeczy, a na jego przykładzie pokazać naukę, któ-„rej nigdy dosyć do serca brać nie można. Tę naukę mia-„nowicie, że w moralnym porządku rzeczy na wielkie naraża „się niebezpieczeństwo, kto się od wrodzonych prostych uczuć „oddala a za abstrakcyą idzie i tej się trzyma; że daleko le-„piej i bezpieczniej człowiekowi polegać na własnego serca „uczuciach albo na wyrobionych już ustalonych pojęciach o „złem i dobrem, aniżeli zaufać i powierzyć się niepewnemu „kierunkowi teoretycznych niby uniwersalnych idei, które on „sobie sam sztucznie utworzył. *Denn nichts führt zum Guten, „was nicht natürlich ist.*“

Bardzo głęboki, bardzo mądry sąd, nie o jednym Pozie tylko, ale o człowieku w ogólności: o jego naturze, o jego historyi. Szkoda tylko że ten sąd, który w myśli i świadomości Schillera oczywiście był, przez jego dzieło nie mówi, poznać i zrozumieć się nie daje. Kiedy Schiller tak Pozę pojmował i sądził, to powinien był przez kogobądź w dramacie samym powiedzieć to, co mówi w tym komentarzu.

A nie w rzeczach moralnych tylko, nietylko o Pozie, ale prawda i w rzeczach estetycznych także, w rzeczach sztuki, że to tylko do dobrego końca prowadzić może, co naturalne i naturalnie powstało, a wskutku tego prawda ta stosuje się i do *Don Carlosa.* Nie jest on broń Boże *„eine „gekünstelte Geburt der theoretischen Vernunft,“* ale zanadto powierzył się *„der Leitung universeller Vernunftideen“* i dlatego nie jest tak pięknym jak być mógł. *Nichts führt zum Guten was nicht natürlich ist* — to prawda w sztuce jak w życiu. A właśnie jest *natürlich*, żeby poezya (jakiegokolwiek rodzaju) rodziła się na podstawie wrażeń, z uczucia i wyobraźni, a nie na podstawie filozoficznych lub politycznych lub innych teorematów. Wielki poeta może i na tej drodze tworzyć rzeczy piękne i wielkie, doskonałych nie stworzy. Dlategoto poezya Krasińskiego jest i będzie zawsze mniej piękną niż *Pan Tadeusz.* U Schillera abstrakcya, *die universellen Vernunftideen,* grają przy tworzeniu prawie zawsze rolę wielką — zbyt wielką. *Natürlich* byłoby (przy *Don Carlosie),* gdyby ten poeta był w swojej wyobraźni zobaczył postać ponurą Filipa i smutną twarz jego syna, gdyby był uczuł całe piekło ich wzajemnego stosunku, gdyby ujrzał także ich świat otaczający ze wszystkiem, z Inkwizycyą i z powstaniem Niderlandów; i gdyby te stosunki tylko, te uczucia, te postacie, był w swój dramat wprowadził i o nich tylko myślał. On wprowadził *eine Vernunftidee,* i musiał do niej wszystko stósować i naciągać, dla niej wszystko poświęcać, ona stała się rzeczą główną, ona „miała być dowiedziona.“ Dowiedzioną nie została, a swobodny, naturalny bieg tragicznych zdarzeń i ruch tragicznych postaci pokrzyżowała i skrępowała. Gdyby zaś Schiller był tworzył inaczej, naturalnie, tak jak każe natura poezyi, wyobraźnią i uczuciem a nie dodaną do nich abstrakcyjną ideą, to ta idea, ta prawda, byłaby z jego dzieła wyszła sama i może wyraźniej, tryumfalniej niż teraz, kiedy była założeniem i celem. Dowodem Egmont. Göthe z pewnością nie miał żadnej uniwersalnej idei kiedy go pisał. Göthe myślał tylko, że groźny był Alba i krwawe jego rządy, że nieszczęśliwy ale wzniosły był ten lud który się bronił; że piękny i porywający był człowiek który za swoją sprawę zginął, a mądry ten milczący co ją zbawił — i na tej podstawie, na tem wrażeniu oparł Egmonta; począł go z wrażenia w wyobraźni, nie z teorematu *in der Vernunft.* A jednak czy ta prawda, czy ta idea nie mówi z Egmonta tak wyraźnie, może wyraźniej niż z Carlosa, choć o niej tam nikt nie mówi? Ta prawda, ta idea, jest tu i tam ta sama, tylko metoda jest inna. Egmont pokazuje, co o tych sprawach i ludziach, o wolności i ucisku, o Filipie, o Albie i o sobie, o Hiszpanii i o pro-

wincyach, myślał rozum polityczny Małgorzaty, rozum i patryotyzm Wilhelma, fanatyzm Alby, bohaterstwo i dobroduszność Egmonta, zmysł powszechny i uczucie ludu. Göthe pokazuje, co oni sami o tej sprawie myśleli i jak w niej czuli — Schiller pokazuje to, co o niej myślał on sam i jego pokolenie. Który sposób robi większe wrażenie? to zależy od osobistego uczucia i natury każdego; ale że Carlos robiłby go może więcej niż robi dziś, gdyby był więcej myślał o ludziach a mniej o ideach, to podobno prawda. A w każdym razie sprawom podobnym do sprawy Niderlandów życzyć trzeba, żeby miały zawsze takich jak Egmont i jak książę Oranii, a żeby je Bóg bronił od takich obrońców jak Poza.

A teraz czy to wszystko Don Carlosowi może zaszkodzić i zmienić jego sławę wśród tragedyi tego świata? Ująć? zapewne jest w tem pewna ujma, jeżeli się mu wykaże wiele i znacznych błędów. Ale jego sławie i znaczeniu szkodzić to nie może ani ich zmienić, bo nikt nie ujmie mu tego co mu Schiller dał; nic nie zgasi poetycznego tchnienia jego zapału, nie zmieni ponurej tragicznej grozy tych stosunków, tych cierpień i nieszczęść; nic nie zatrze tragicznej fizyognomii Króla ani smutnego poetycznego wdzięku jego żony; nic nie wyziębi tego uczucia, jakie jest w słowach Carlosa i Pozy — a od tego wszystkiego zawsze rozchodzić i udzielać się będzie i zapał i współczucie i podziwienie. Na to żadna krytyka ze swojem badaniem i z całą swoją słusznością nie poradzi, nie może i nie powinna poradzić. Ona powie swoje, i to będzie prawdą; ale nie tknie tej drugiej prawdy, którą uczucie ludzkie od stu lat już stwierdza, że w historyi tragedyi mało jest dzieł tak szlachetnych, tak wzruszających jak *Don Carlos*. A choć się pokazało z czasem, że kochanka młodości nie była tak idealnie piękną i doskonałą jak się wtedy zdawało, to przecież oczy już nie zakochane widzą w niej tyle szlachetności i wdzięku, że człowiek nie wstydzi się tej dawnej miłości, ale się nią chlubi, i jak Poza o życiu mimo wszystkich jego smutków, mówi o Don Carlosie mimo jego usterków — *ist doch schön!*

VI.

Wallenstein.

W roku 1787 wyszedł *Don Carlos;* w r. 1797 dopiero wziął się Schiller naprawdę do *Wallensteina* (choć już w r. 1791 myślał o nim przelotnie; od 1794 od początków przyjaźni z Göthem więcej, a od 1795 już go pisać zaczął). Dziwne jest w życiu tych obu poetów niemieckich to długie ugorowanie poezyi. Zdawałoby się, że kto napisał *Don Carlosa*, albo *Götza Egmonta* i *Ifigenię*, ten nie potrzebuje szukać dalej, tylko dziękując Panu Bogu za to czem jest, być poetą, pisać ile razy mu przyjdzie pomysł i ochota, pisać coraz więcej i coraz lepiej. Mickiewicz, który w ogóle napisał bardzo mało, po *Tadeuszu* odwrócił się od poezyi, zerwał z nią: ale to było skutkiem moralnego wstrząśnienia tak silnego i głębokiego, że wywołało przeobrażenie całej jego istoty, że po niem on już nigdy do dawnego nie wrócił i swojej równowagi, prawdę mówiąc, nigdy już nie odzyskał. Ale w życiu Schillera, tembardziej w życiu Göthego, niema ani takiego trwałego i na zawsze zaniedbania poezyi, jest tylko przerwa w poetycznym zawodzie; ani zwłaszcza takiego do niego powodu, takiego wstrząśnienia, jakiem dla Mickiewicza był rok

1831 i emigracya. Zdarzenia historyczne, których oni byli świadkami, Rewolucya francuska, miały znaczenia i skutków dla całego świata nierównie więcej, ale nie mogły dotykać ich tak blisko, ani na ich życie nie działały tak bezpośrednio, nie przewróciły tego życia, nie wyrzuciły ich z naturalnej kolei, nie wywołały takiej zmiany w ich świecie moralnym; dla Mickiewicza zwaliło się wszystko, wszystko i sam moralny porządek świata, sama Boska nad światem Opatrzność była zakwestyonowana przer rozbiór Polski raz, a drugi raz przez upadek jej sprawy, i z tych zwalisk i gruzów on dopiero dobywał i składał elementa nowych pojęć i wierzeń, z których zbudował sobie gmach nowy, schronienie dla swojej wiary i nadziei; filozofię, która odpowiadała na jego pytania i wątpienia. Zniechęcenie do poezyi, jej lekceważenie, było nieszczęśliwym ale zrozumiałym skutkiem stanu jego duszy sprowadzonego tym stanem rzeczy. Ale Rewolucya francuska, której późniejsze okrucieństwa oburzały Schillera a Göthego brzydziły, nie mogła być powodem tej przerwy w ich poetycznym zawodzie. Naprzód ta przerwa się zaczęła, kiedy Rewolucyi nikt jeszcze nie przewidywał; powtóre, ona ich, ani ich kraju bezpośrednio nie dotykała. Göthe, w ogóle obojętny na historyczne i polityczne wypadki, miał wrodzony wstręt do takich, w których rolę jakąś grały tłumy i mierności; Schiller przeciwnie, zajęty z wielkim zapałem sprawą postępu i wolności ludzkości, mógł zrazu, w roku 1789, upatrywać w wypadkach francuskich spełnienie swoich marzeń, urzeczywistnienie swoich ideałów, choć później, od wzięcia i zburzenia Bastylii zapatrywał się na tę sprawę smutno, od uwięzienia Ludwika XVI z oburzeniem, od jego ścięcia na panowanie terroryzmu z pogardą, obrzydzeniem i zgrozą. Że te wypadki dalsze na jednego i drugiego działały w sposób zniechęcający i przygniatający, to pewna. Jeden utwierdził się przez nie w tem oddaleniu od ludzi, w tem *odi profanum vulgus*, które mu było wrodzone, i zamknął się w sobie, w swoich studyach, w swoich badaniach natury, która tem może pociągała go najsilniej, że była od człowieka niezależną. Drugi, który przez dziwną, ale swemu wiekowi i swojemu filozoficznemu kierunkowi umysłu właściwą aberracyę uważał za swój obowiązek i za swoją chlubę być obywatelem świata, który mimowolnie i bezwiednie, choć Niemiec i patryota do szpiku kości, pisał przecie: „mizerny to, zbyt „drobny ideał, pisać dla jednego narodu; dla filozoficznego „umysłu szranki to nie do zniesienia. Umysł taki nie może „poprzestać na takiej zmiennej, przypadkowej, dowolnej for„mie ludzkości, na jej kawałku — a największy naród nie „jest przecie niczem więcej, jak kawałkiem.“ (List do Körnera 13 października 1789) — on więc, któremu się zdawało, że miłość i działalność człowieka może i powinna obejmować ludzkość całą, a tego zdaje się nie rozumiał, że jak świat stałby się chaosem gdyby każde z ciał niebieskich nie było skończoną i osobną całością i jednością, tak ludzkość stałaby się chaosem także, wieżą Babel, gdybyśmy jej nie mieli, nie widzieli i nie kochali podzielonej na takie osobne i skończone całości i jedności, że w tej formie tylko ją człowiek rozumieć i kochać, przez tę formę tylko służyć jej całej i posuwać ją może naprzód; — on ze swoim ideałem ludzkości i obywatelstwa świata doznał gorżkiego zawodu, zaprzeczenia swoich wyobrażeń i złudzeń, których wyrazem jest znany ustęp w *Glocke*, i mógł być zmartwionym, zbrzydzonym i przerażonym tem co widział tak, że na czas jaki stracił możność i popęd pisania. Wszelako muszą się mylić ci, co Rewolucyi francuskiej przypisują to ugorowanie Schillera, skoro on od *Don Carlosa*, zatem przed Rewolucyą, poezyę na bok odłożył, skoro nie po Rewolucyi, ale podczas jej najwścieklejszego terroru właśnie, w r. 1794, o poezyi na nowo myśleć zaczął.

Jeżeli może być wolno obcemu i na domysł, na ślepo, zuchwale stawiać przypuszczenia, to pozwoliłbym sobie zapytać, czy powodem tego przestanku w poetycznem tworzeniu nie była ta okoliczność, że Schiller i Göthe byli Niemcami i że jako tacy oba nad sobą samymi zbytecznie filozowali, zbyt chcieli dojść do *Bewusstsein* czem są sami, czem jest poezya, i szukając absolutnej idei i doskonałej znajomości siebie i swego przedmiotu, zatracili prostą, jasną, wrodzoną świadomość siebie i swego powołania, tę, którą człowiek mniej abstrakcyjnego umysłu a więcej praktycznego rozsądku zawsze ma (niezupełną może i nie niezachwianą) w takiej mierze, że sam siebie nie straci, z rąk nie

wypuści i na drodze swego życia nie zabłądzi. Szekspir był z pewnością od obu Niemców mniej wykształcony i uczony, ale nie był od żadnego z nich głupszy; otwórzmy dzieła Szekspira, co w nich znajdziemy? trzydzieści kilka dramatów i trochę sonetów, zresztą nic. Otwórzmy Byrona, znowu nie znajdziemy nic, tylko poezyę. I taksamo u Francuzów, czy dawniejszych jak Corneille, czy nowszych jak Musset, i taksamo u Hiszpanów, Calderona czy Lope, i taksamo u Ariosta i Tassa; ba, sam Dante najbardziej filozoficzny i abstrakcyjny z poetów nie wątpi nigdy, nie przypuszcza na chwilę, że on nie jest przedewszystkiem z urodzenia, z bożej łaski poetą, że to jego przeznaczenie i jego powołanie, to jego sposób służenia Bogu i ludziom. Każdy, kiedy wrodzony instynktowy popęd, poczucie swojej zdolności, uwidocznił i wypróbował w pierwszych dziełach, wie że jest poetą, nie pyta o więcej i idzie swoją drogą śmiało i prosto; każdy, gdyby miał napisanego *Don Carlosa*, napisaną *Ifigenię* i *Egmonta*, nie byłby pytał czem jest on sam i czem jest poezya, byłby sobie powiedział, że to właśnie, że *Don Carlos*, że *Ifigenia* i *Egmont* to jest poezya, że więc on, który to napisał, poetą być musi, i byłby snuł z wyobraźni, tworzył i pisał dalej.

U Schillera, jak u Göthego, jest ta filozoficzna niepewność i wątpliwość: nie dość im tej empirycznej realnej pewności, nie dość faktu oczywistego, jakim były ich dzieła, im trzeba pewności absolutnej, filozoficznej, trzeba mieć absolutną ideę poezyi, definicyę, formułę doskonałą jej istoty i jej różnych rodzajów; trzeba również absolutnej idei i definicyi tego czem jest poeta, i dopiero gdyby to mieli, gdyby siebie i swoje dzieła mogli do tej definicyi przymierzyć, gdyby przymierzywszy przekonali się że jedno do drugiego doskonale przystaje, wtedy uwierzyliby, byliby pewni, mieliby filozoficzne przeświadczenie że są poetami i że nimi zostać powinni. Co do Göthego, może to przypuszczenie jest za śmiałe, może on takiej walki myśli sam z sobą nie staczał, a z innego powodu, z rozległości umysłu i żądzy poznania rzucał się na inne pola: że pędzony wrodzonym jakimś instynktem, popędem filozoficznym do abstrakcyi, chciał jak Faust dowiedzieć się zupełnej i ostatniej prawdy o sobie samym, a spodziewał się i chciał ją znaleść w prawdzie o wszystkiem, o świecie. Ale Schiller zupełnie na to wygląda. Z naturą bardziej uczuciową, idealista, szukał tej prawdy w świecie moralnym, w człowieku i w ludzkości i zatopił się w filozofii i w historyi: kiedy Göthe, który oprócz świata moralnego widział równie dziwny, większy, tajemniczy a stalszemi prawami rządzony, regularniejszy i porządniejszy świat fizyczny, który mówił sobie, że ten pierwszy, świat moralny, nawet zbadany i poznany do gruntu, obejmowałby tylko jedną część stworzenia na jednej maleńkiej jego części, człowieka na naszej kuli ziemskiej, a po za tem zostałaby jeszcze nieskończoność cała, zwrócił się w inną stronę i w prawach natury, w jej sposobach postępowania szukał tej prawdy, której mu nie odsłoniła *Philosophie Juristerey* ani *Theologie.*

W tym wrodzonym niemieckim popędzie do abstrakcyjnego i spekulatywnego filozofowania, szukać trzeba, jak sądzę, jeżeli nie jedynej, to przeważnej przyczyny tego dziwnego faktu, że dwaj poeci, oba z największych jacy byli kiedy na świecie, na długie lata, na znaczny przeciąg swego życia zawieszają poezyę jak żeby na kołku, a trudnią się czem innem, na innych polach szukają swego powołania, celu i prawdy swego życia, że w zbiorze ich dzieł jest stosunkowo tak mało dzieł poetycznych. Że to błądzenie po manowcach, kiedy prosta droga leżała jasno i wyraźnie przed nimi, nie trwało do końca, że gieniusz i rzeczywista prawda powołania upomniały się o swoje prawa i wzięły górę, to było zapewne koniecznością i wielkiem szczęściem. Ale czy ten kierunek ich umysłów nie przyniósł żadnej szkody im samym i światu, to inne pytanie. Szkodą niezawodnie była strata na inne zajęcia tego czasu, który jeden i drugi mógł poświęcić poezyi. Że Göthe mógł odkryć najciekawsze i najważniejsze tajemnice optyki lub metamorfozy roślin, to być może, ale te byłby zdołał odkryć i może lepiej od niego każdy znakomity naturalista, a czas, przez który on poezyi nie pisał, jest dla świata nazawsze niepowrotnie i niepowetowanie straconym. Czy zaś niejasność, symboliczność jego późniejszych utworów (mianowicie drugiej części *Fausta),* czy samo to jakie tam jest widzenie i pojmowanie fenomenów tego świata pod formą typów tylko, kategoryi i sym-

bolów, nie jest skutkiem tych jego studyów i dociekań, czy pojęcia o świecie fizycznym (trafne lub nie nie wiem), wyniesione z tych studyów nie przeniosły się do pojęć o człowieku i o świecie moralnym; czy Göthe nie zagarniał fenomenów tego ostatniego porządku pod prawa i kategorye tamtego (może gienialnie, może trafnie, ale zawsze przypuszczalnie tylko a zatem dowolnie), tego nie śmiem ani twierdzić, ani dowodzić, ani nawet roztrząsać, ale dla siebie *pro foro interno* zachowuję pytanie i wątpliwość.

Że przy tych studyach przyrodniczych jeden a historycznych i filozoficznych drugi, oba mogli zmądrzeć, że ich intelligencye, samo ich rozumienie świata mogło się zgłębić i rozszerzyć, temu przeczyć było zuchwalstwem, bo byłoby przypisywanie sobie zdolności i prawa sądzenia. Że Schiller mianowicie po tej przerwie ukazuje się w swojej poezyi większym i mędrszym, to pewna. Jednak, czy nie byłoby lepiej dla niego i dla nas, gdyby się był mniej zajmował filozofią i historyą, a więcej, zwłaszcza naturalniej, bez filozofowania poezyą? O jego długich i ciężkich pracach historycznych mówią znawcy, że historya przydała się Schillerowi daleko bardziej, niż Schiller historyi (Gervinus) — a co do jego studyów i pism filozoficznych, niezawodnie jego estetyczne pojęcia i definicye należą do najgłębszych i najświetniejszych; ale kto wie, czy inny znowu nie byłby zrobił tak samo i lepiej; kto wie, czy nie szkoda, że Schiller tracił nad badaniem teoryi piękności czas, który mógł na to obrócić, by ją w praktyce tworzyć i pokazać? kto wie zwłaszcza, czy ten pociąg do teoryi, te niespokojne i nigdy nie zaspokojone spekulowanie nad ideami i zasadami piękności w ogóle lub jej różnych form i pierwiastków, czy nie zaszkodziło praktyce właśnie, i czy w późniejszych latach nie sprowadziło go z tej prostej i jasnej drogi do doskonałości, na której stanął w *Wallensteinie.*

Jakkolwiekbądź, od ogłoszenia *Don Carlosa* do ogłoszenia *Wallensteina* przeszło lat dwanaście, zapełnionych historyczną i filozoficzną pracą, a nie poetycznem tworzeniem. Okoliczności życia, jakie Schiller przez ten czas przebywał, są w krótkości następujące:

W Weimarze naprzód zawód: widoki pani Kalb nie były tak pewne: Księcia nie było, nie było i Göthego, który gdyby i był, byłby się zapewne uczuł tam mało pociągniętym do Schillera, jak Schiller do niego, jak się to stało później przy ich pierwszem spotkaniu. Z weimarskich wielkości Wieland jeden (najmniej do niego podobny) i Herder, najbardziej byli dla Schillera przyjaźni. Księżna Amalia była bardzo uprzejma i chciała wydać mu się sympatyczną, ale mu się raczej nie podobała. Nie mając co robić w Weimarze, odwiedził siostrę zamężną w Meiningen, ztamtąd panią Wollzogen w Bauerbach, a ztamtąd z Wilhelmem Wollzogen wracał konno przez Rudolstadt, i w tej drodze poznał dwie krewne swego przyjaciela, panny Lengefeld. Starsza, Karolina, pierwsza miłość (i nie bez wzajemności) Wilhelma Wollzogen, wydana niebawem za p. Beulwitz, po kilku latach z nim rozwiedziona, została panią Wollzogen; tą, której listy są źródłem pierwszego rzędu do życia i znajomości Schillera; tą, której rozum i czuła przyjaźń tak Schillera zachwycały i uszczęśliwiały, iż ludziom zdawało się jakoby on sam nie wiedział, którą siostrę kochał a przynajmniej którą więcej, i przypuszczali że więcej starszą, Karolinę. Młodsza, Charlotta, w tej chwili właśnie smutna po jakiejś zawiedzionej miłości, została żoną Schillera. Ale nie zaraz; naprzód, choć odrazu wzajemnie czuli do siebie pociąg, nie odrazu kochać się zaczęli. Pierwej była sympatya, częste widywania się, rozmowy i czytania w Weimarze, zażyłość coraz większa, lato spędzone razem w jakiemś Volkstadt pod Rudolstadtem; tęsknota i wymiana listów, kiedy nie byli razem, aż wreszcie miłość, wyznanie... Ale młody człowiek bez majątku i stanowiska, nie śmiał się starać i żenić, panna bała się matki, a tymczasem siostra i przyjaciele pracowali nad usunięciem przeszkód. Przez ten czas wydał Schiller *Historyę Powstania Niderlandów,* pisał *Geistersehera,* z drobnych poezyj *die Künstler;* — w tym czasie także i w domu pani Lengefeld spotkał po raz pierwszy Göthego. Spotkali się, jeden, Schiller, z gorączkową, nerwową ciekawością; drugi, Göthe, z uprzedzeniem, a wrażenie, jakie jeden drugiemu zrobił, było chłodne, raczej nieprzyjemne. Wreszcie w tymsamym czasie został profesorem historyi przy uniwer-

sytecie w Jena — ale profesorem niepłatnym. Napływ słuchachaczów był ogromny; pierwszym przedmiotem była *Introductio in Historiam universalem*, godzina od 6 do 7 wieczór; pierwsza lekcya (dość dziwnie) była charakterystyką różnicy między umysłem filozoficznym, a uczonym który dla chleba tylko i karyery uprawia naukę. Że katedra, do której się nie przygotowywał, która nie była nigdy w programie jego życia, zabierała mu cały czas i nie zostawiała go na poezyę, to tak naturalne jak to, że bez utrzymania o rękę Charlotty prosić nie chciał. Ale kobiety rade opiekują się miłością i lubią być opatrznością zakochanych. Pani Stein, sławna przyjaciołka Göthego i przyjaciołka panien Lengefeld, wyrobiła u ks. Weimarskiego pensyę dwustu talarów rocznie; profesor dumny z tego bogactwa, mówił: *fest wie der Erde Grund steht nun des Hauses Pracht;* pani Beulwitz (jeszcze nie Wollzogen) złamała opór matki, i Schiller ożenił się w roku 1790 (22 lutego w wiosce Winingenjena).

Małżeństwo było szczęśliwe. Ognisko domowe w Jena podstawą życia profesora, jego ozdobą szlachetni rozumni przyjaciele, rozrywką odwiedziny tych przyjaciół, Körnera w Dreznie, starych rodziców w Stuttgardzie; krzyżem życia była choroba, która z natężenia, z tego ciągłego zużywania pochwy przez klingę, trawienia ciała przez myśli, uczucia, i walki duszy, przez konieczność nieustannej roboty dla utrzymania żony, przez trawiącą siłę i żywość uczuć i wrażeń sprowadzona, objawiła się wybuchami krwi, bólem piersi, asthmą, a zaczęta w drugim roku po ślubie i w pierwszym swoim napadzie bardzo niebezpieczna, złamała mu na resztę życia zdrowie, które odtąd już się łatało tylko przez lat czternaście, ale dobrem nie było nigdy. A złe zdrowie to znaczyło niemożność pracy, pisania, zatem niedostatek. W tem smutnem położeniu przyszedł mu w pomoc jakiś książę Augustenburski pensyą tysiąca talarów rocznie; to dało spokój, swobodną myśl, lepsze zdrowie i nowy zapał do pracy. W r. 1793 kiedy jeździł do Wirtembergii, wystąpił Schiller przed księgarzem i wydawcą Cotta z Tübingen z dawno pieszczonym pomysłem wydawania pisma literackiego, idealnego pisma, które przyjmowałoby tylko artykuły najlepszych i najmędrszych pisarzy. W ten sposób powstały *die Horen* —

Göthe zaproszony do współpracownictwa, przyrzekł je chętnie. *Horen* nie były idealnem pismem, o jakiem Schiller marzył; sprzeczność pomiędzy naturą i wymaganiami literatury a publicystyki okazała się i tym razem, i sprawiła gorżki zawód biednemu Schillerowi. Najlepsi i najmędrsi obiecali, pisywali, ale nie dotrzymywali terminu, nie byli gotowi na czas, a pismo czekać nie mogło, musiało przyjmować od gorszych, co było pod ręką; a prócz tego ta literacką doskonałość nudziła czytelników, którzy woleli rzeczy gorszego smaku i mniejszej wartości. Stosować się zaś do tego gorszego smaku i niższego pojęcia, co jest abecadłem sztuki i warunkiem sukcesu w codziennem lub publicystycznem piśmie, tego Schiller ani chciał ani umiał. Były zatem *die Horen* przedsięwzięciem chybionem, ale były środkiem do wielkiego skutku, sprowadziły rezultat błogosławiony, ułatwiły zbliżenie między Schillerem a Göthem. Uprzejme przyjęcie zaproszenia do współzawodnictwa, jak dowodziło ze strony Göthego lepszego, mniej naprężonego usposobienia, tak z drugiej strony ujęło Schillera. Jakieś posiedzenie jakiegoś Towarzystwa Nauk Przyrodniczych, (na które Göthe zawsze do tych rzeczy zapalony przyjechał z Weimaru), z którego przypadkiem razem wychodzili, przypadkiem wdali się w zajmującą jakąś rozmowę o metamorfozie roślin, i nie opatrzywszy się weszli ją kończyć w domu Schillera, — zrobiło resztę. Złe wrażenie, uprzedzenie znikło, zaczęło się naprzód wzajemne podziwienie dla rozumu i głębokich myśli każdego u drugiego, potem odkryło się przy wszystkich sprzecznościach umysłu, charakteru wyobrażeń i temperamentu, dużo wspólnych zgodnych myśli, sądów i dążeń; odkrył się wdzięk tej rozmowy, tego związku myśli, i stopniowo a teraz już prędko wyrobiła się pzyjażń, konieczna potrzeba nieustannego związku, doskonałe zrozumienie się i głębokie szlachetne przywiązanie. Göthe przebywał często w Jenie, Schiller jak tylko mógł jeździł do Weimaru; kiedy nie byli razem, chodziły ustawicznie te listy, które dziś są jedną z najpiękniejszych korespondencyj na świecie, w których jeden i drugi mówi wszystko co myśli o najgłębszych, najtrudniejszych i najistotniejszych kwestyach i tajemnicach poezyi i filozofii. Napadani, krytykowani, szarpani przez wszystkich mniejszych od siebie, zniecier-

pliwili się w końcu i w jakiejś wesołej chwili wpadli na myśl pomszczenia się i nauczenia tych niechętnych rozumu, i zaczęli ogłaszać *Xenie* w *Musenalmanachu* na rok 1797. A co ważniejsze to, że jeden na drugiego, a zwłaszcza Schiller na Göthego działał jak krzemień, i że z tego zderzenia wypadła iskra, która obu ożywiła, i ten ogień, tę dawno uśpioną energię obudziła nanowo. Jak jeden na drugiego działał, jak dobroczynny i błogosławiony był wpływ wzajemny tych dwóch intelligencyj i tych dwóch artystycznych organizacyj; jak Göthe Schillera kształcił a Schiller Göthego podnosił, to żeby wyrozumieć, trzebaby samemu być potężnym umysłem; żeby wskazać najpobieżniej, trzebaby długo i bardzo nad tym przedmiotem pracować. Że byli sobie wzajemnie uzupełnieniem, i że nigdy dwie natury nie uzupełniały szczęśliwiej tego, co jednej i drugiej mogło niedostawać, to powiedziano odrazu; a to dopełnienie się wzajemne, to połączenie myśli i pracy wydało najwspanialsze dzieła literatury niemieckiej, jedne z najwspanialszych dzieł literatury świata. Jak się to działo, jak na siebie wpływali, wskazywać niepodobna, ale skutkiem tego wpływu były po *Xeniach* i jako zadośćuczynienie sobie samym za *„das tolle Wagstück* (szalony wybryk) *der Xenien,“* dzieła, które miały „na za-„wstydzenie przeciwników okazać Proteuszową naturę nas „obu w formie najszlachetniejszej. Musimy odtąd poświęcić „się prawdziwie wielkich i dostojnych dzieł tworzeniu.“ Z tego popędu wyszły naprzód najpiękniejsze ballady i liczne wiersze obu, a nadto *Hermann i Dorothea,* — i *Wallenstein.*

Przelotnie myślał o nim Schiller dawno: studya potrzebne do Historyi Wojny Trzydziestoletniej oswoiły go z tym przedmiotem, dały mu poznać dramatyczny pierwiastek, jakiby się z niego dał wydobyć. Nosząc się z tym niejasnym pomysłem, który nie był jeszcze wcale stałym zamiarem, przygotowywał się przecież do wykonania i nie spuszczał z oka tego, co mu służyć lub ułatwić go mogło. Będąc w Karlsbadzie dla zdrowia w r. 1791, już przypatrywał i przysłuchiwał się pilnie austryackim żołnierzom; nie miał jeszcze żadnego planu, nie śniło mu się o pisaniu *Obozu Wallensteina*, ale czuł, że ten element żołnierski musiałby grać wielką rolę w dramacie z Wojny Trzydziestoletniej

i o Wallensteinie, i czuł, że mowa i obyczaj dzisiejszego Kroata, tyrolskiego strzelca, kaprala itd., może mu się bardzo przydać do obrazu ówczesnych zaciężnych żołnierzy cesarskich. W Egrze przypatrywał się pilnie miastu i domowi, które kiedyś stały się teatrem pysznego ostatniego aktu jego tragedyi. Praca nad *Wojną Trzydziestoletnią* (wyszła 1793) wprowadziła go w sam środek przedmiotu; a przecież, kiedy po długiem wahaniu wrócił do swego powolania i postanowił wziąć się nanowo do poezyi, napisać coś wielkiego, jeszcze nie wiedział co, nie wiedział w jakim rodzaju i formie napisze, nie był pewny czy jest stworzonym na tragicznego czy na epickiego poetę. Dramat o Wallensteinie albo o Maltańskich Rycerzach (dawny ulubiony a nigdy nie wykonany pomysł) mięszał się w jego głowie z poematem bohaterskim o Gustawie Adolfie albo o — Fryderyku Wielkim! Pomyłka dziwna, i zwykła u zwykłych ludzi, a nierzadka choć dziwna u wielkich, pomyłka co do natury i właściwości swego talentu: Schiller najmniej może ze wszystkich wielkich poetów usposobiony na epika, mniema przez czas dość długi, że to jego właściwe pole; czytaniem starożytnych, tłómaczeniem *Eneidy,* przygotowuje się do swojej epopei. Na szczęście z tych niepewności i wahań wyprowadził go Wilhelm Humbold, który mu stanowczo dowiódł, że jego polem jest dramat i postanowienie na tę stronę rozstrzygnął. Wtedy znowu nastąpiło wahanie między *Wallensteinem* a *Maltańczykami* i dopiero w początkach roku 1796 wybrał stanowczo *Wallensteina*, z taką jednak jeszcze niepewnością, z takiem przyzwyczajeniem do uprzedzeń panujących za jego pierwszej młodości, że i tego nawet zaczynał pisać prozą, i dopiero w roku 1797 poznał swój błąd; a wtedy znowu nie mógł pojąć, jak mógł tak się mylić. „Wszystko, co się wznosi „nad zwykłą powszedniość, powinnoby być pisane wierszami.“ (List do Göthego 24 listopada 1797).

Przedmiot wybrany nie podobał mu się, nie miał dla niego wdzięku, a uczucie odpowiedzialności, wyższe i doskonalsze pojęcie tragedyi ciężyło mu i odbierało odwagę. „To, co dotąd w dramacie na świat wydałem, nie może do-„dawać mi odwagi, a taka łatanina jak *Carlos*, brzydziłaby „mnie tylko, choć go ówczesnemu stanowi mego ducha łatwo

„wybaczyć mogę“ (do Körnera 4 września 1794). Z mojego „dawnego sposobu tworzenia i pisania niewiele teraz“ (do Wallensteina) „mogę zastosować. Ale myślę, że w nowym „dość postąpiłem, żebym się mógł na niego odważyć“ (do Körnera 21 marca 1796). „Aż do trwożliwości posuwał tro„skliwość, żeby unikać tego, coby jego dawną, retoryczną ma„nierę mogło przypominać“ (Gervinus. *Gesch. d. Dichtung.* T. V, str. 435). „Wszystko razem wziąwszy, jestem z siebie „kontent, jednak widzę w nim (*Wallensteinie*) jakąś oschłość. „Powstała ona ze strachu w jakim byłem, żeby nie wpaść „w moją dawną retoryczną manierę“ (do Göthego 2 października 1797). Musiał więc zadawać niejako gwałt swojej naturze i swoim przyzwyczajeniom, poświęcać je wyższym estetycznym pojęciom do których doszedł, a prócz tego musiał jeszcze i przezwyciężyć wstręt, jaki w nim budził przedmiot, a zwłaszcza sam bohater nowego dramatu. „Niema „w nim nic szlachetnego: w żadnym czynie swego życia nie „okazuje się wielkim, godności ma mało“ (do Humboldta 21 marca 1796). „Wszystko, co o nim podczas pisania *Wallen„steina* wiemy, dowodzi niezwykłej siły woli, z jaką starał „się koniecznie wbrew swojej naturze zbliżyć się do bardziej „realistycznego sposobu Göthego. W tym zamiarze dał pierw„szeństwo *Wallensteinowi*, choć uczucie i upodobanie ciąg„nęły go bardziej do *Maltańczyków*. Charakter nawskróś „realistyczny Wallensteina nie podobał mu się taksamo, jak „wstrętnym mu był charakter Napoleona. Ale zdawało mu „się, że taki charakter zapewni mu tę rzeczywistość, tę „prawdę życia, którą swoim dawniejszym kreacyom nie zawsze „nadać umiał. W *Carlosie* nadstawiał wzniosłym idealiz„mem brak rzeczywistości i prawdy, w *Wallensteinie* chciał „prawdą zastąpić brak idealnego pierwiastku. Bał się po„prostu zbyt żywej sympatyi do swego głównego bohate„ra; mówił, że ten przedmiot nie pociąga go wcale, że „nigdy nie łączył takiego zapału do pracy z taką obojętno„ścią dla jej treści. Ta treść wydawała mu się niewdzięczną, „nie poetyczną, a w tem jest dowód, jak mu było trudno „przejść na stanowisko realistyczne. Charakter bohatera nie „wydawał mu się tragicznym, a w tem dowód, jak sam „jeszcze niejasno swój przedmiot pojmował. Ale wiedział

„z doświadczenia, że jego dawniejszym kreacyom nie na „duszy zbywało, ale na zewnętrznem życiu, i dlatego szukał „przedmiotu ściślej historycznego, któryby jego własne po„mysły gwałtem ustalił i w pewnych danych szrankach trzy„mał. Czuł on wtedy, że przedmioty z własnego wymysłu „były dla niego niebezpiecznym szkopułem, że co innego jest „(i pewniejsza robota) idealizować rzeczywistość, niż fanta„zyom i ideałom cechę i życie rzeczywistości nadawać. Określo„nym przedmiotem, jego warunkami, objektywnością, do której „go taki przedmiot zmuszał, spodziewał się trzymać na wo„dzy swoję fantazyę — i popędom swojej dowolności stawić „opór.“ (Gervinus. *Gesch. d. d. Dichtung.* T. V, str. 435, 436).

Ta praca wyjścia z siebie samego, z zakresu własnej natury i myśli w szeroki świat zewnętrzny, w rzeczywisty świat ludzki i historyczny: ta badawcza praca reflexyi nad istotą i prawami piękności, nad estetyczną teoryą, to praktyczne studyum nad teatrem starożytnych i nad teatrem Szekspira: ta kilkuletnia praca nad historyą wiodąca do lepszego rozumienia i do prawdziwej znajomości człowieka i ludzkości, to wszystko razem, i ciągły związek myśli z Göthem w dodatku, doprowadziło ten talent do dojrzałości i siły zupełnej, wyższej nad wszystko co on dotąd zapowiadał, a objawiło się dziełem, w którem te wszystkie wpływy są widoczne, w którem każdy z nich swój ślad, swój skutek szczęśliwy zostawił, w którem wszystkie razem połączyły się harmonijnie i wydały tragedyę jedną z najdoskonalszych na świecie, najdoskonalszą — nie najpiękniejszą może ani najgłębszą, ale najdoskonalszą — tragedyę nowszych europejskich literatur. Wszystko w niej jest: i treść tragiczna prosta i jasna jak w dramacie starożytnym prawie, i ta konieczna konsekwencya złego czynu, lub choćby złej myśli, która tak logicznie, tak nieubłaganie pędzi człowieka dalej aż do smutnego końca, do kary, że starożytni widzieli w niej rządzący los uzbrojony zmysłem moralnym i wymierzający sprawiedliwość, a sam Schiller widział w niej coś fatalnego; jest w obrębie szerszym i w budowie bardziej zawiłej (co pociąga za sobą natura nowoczesnego dramatu)' tensam pęd po prostej drodze, ten przyśpieszony pęd do katastrofy, który jest właściwością i główną tragicznością dramatów starożyt-

nych; jest przedmiot wielki, wielka w dziejach świata chwila — i człowiek, większy zapewne tu niż w rzeczywistości, ale tu wielki swoją naturą, tragiczny swoją sytuacyą i walką, a w swoich losach wyobrażający wielką prawdę, wielką naukę moralną. Około niego skupiają się różnorodne postacie, interesa, stosunki: wszystkie są wyobrażeniem jakiegoś pierwiastku, jakiegoś dążenia działającego w ówczesnej chwili; wszystkie wyobrażeniem jakiegoś moralnego fenomenu i faktu, jakiegoś pogwałconego prawa, jakiejś kollizyi między różnemi moralnemi prawami, a przez to wszystkie tragiczne. A jeżeli ten zakres szeroki, ta wielorakość i różnorodność pierwiastków, ta w prawdzie historycznej powszechna prawda ludzka, psychologiczna moralna i filozoficzna, jeżeli to życie postaci a ta pełność i bujność obrazu przypomina Szekspira lub Götza, i sprawia, że ten dramat jest ściśle nowoczesnym i germańskiego pierwiastku, to znowu budowa jego i wykończenie, jego forma i jego sceniczność, są wyższe, doskonalsze, niż w sztukach Szekspira, niż w Egmoncie i Götzu. A przy tem całem wyjściu z siebie zachował Schiller przecież nietkniętą swoją indywidualność i cechę jej wybił na tem dziele, nie przez to tylko, że jest w niem idealny Max (co mu niektórzy za złe mają), ale że objektywność, o którą się starał, którą zdobył, nie poszła za daleko, że wyparł sam siebie ze stanowiska swoich myśli i upodobań, ale nie dał się wyprzeć ze stanowiska moralnego prawa i wysokiego ideału, na któremto stanowisku, z którego on zawsze patrzał na świat, Göthe czasem, a Szekspir często nie stoi dość wyraźnie i dość śmiało. Dodawszy do tego, że każda prawie figura, każda sytuacya i scena jest rozważona i wymyślona mądrze a wykonana przepysznie, z miarą, z życiem, z najszczęśliwszem połączeniem prawdy i poezyi: że dramat wystawiający ostatnie walki i wstrząśnienia Niemiec w chwili, kiedy one wchodziły w nowy okres wstrząśnień walk i dziejów, miał nawet (choćby i bez wyraźnego zamiaru autora) swoją stronę praktycznie patryotyczną, niewiedzieć doprawdy czego mu jeszcze brakło, coby Schiller więcej mógł był zrobić, a nie zrobił. Zarzutów wprawdzie robią mu trochę, bo ludzie zawsze zarzuty robić muszą; mojem zdaniem, jeden jest tylko słuszny: to ten rozkład przedmiotu na dwa dramata, z których pierwszy jest tylko przygotowaniem do drugiego, sam bez rozwiązania, bez zakończenia; przez to pierwszy jest niezupełny, nie jest dramatem jak być powinien i jak się go rozumié, a drugi (dla czytelnika zupełnie nieprzygotowanego, dla takiego tylko) mógłby w swoich pierwszych aktach nie być jasnym, bo się zaczął w dramacie poprzednim. To jest naturalnym skutkiem przedmiotu tak obszernego, że się w pięciu aktach objąć, w nie ścisnąć nie dał — nie dał przynajmniej przy tej budowie, przy tym sposobie pisania; zbity i szkicowy sposób Szekspira byłby może na tę trudność zaradził, rozwinięty i wykończony sposób Schillera poradzić nie mógł. Ale to podobno jedyny zarzut ważny, zasadniczy, jaki słusznie zrobić mu można. Ten zaś nie wynika z błędnego planu, ani z nieudolności, ani z nieuwagi, ani z pomyłki, tylko z wielkiej obszerności materyału dramatycznego, który Schiller w akcyi swojej zamieścić musiał. Początkowo myślał on o zwykłej tragedyi w pięciu aktach. Ale w tej miał się mieścić i element żołnierski, nietylko dlatego że ciekawy, ale więcej dlatego że potrzebny, że do charakterystyki, do należytego ocenienia Wallensteina, jego siły, jego natury wielkiego wojownika, jego stosunku do cesarza wreszcie, słowem, dla zupełności dramatu, potrzebnem było pokazać co o nim myśli, jak jego i siebie pojmuje, jak go ubóstwia i słucha żołnierz. Ta zbieranina zaciężnych z całego świata, bez ojczyzny, bez uczuć, ożywiona miłością zysku i łupu i swego wojskowego rzemiosła choć jego smutne strony zna i czuje, im bardziej na śmierć każdej chwili gotowa i obojętna tem skwapliwiej chwytająca każdą chwilę życia i tem chciwsza użycia, bez innej cnoty jak wierność chorągwi i wodzowi i poszanowanie swego honoru i stanu, względem innych ludzi nie żołnierzy zuchwała i uciążliwa, trzymana w kupie swoją solidarnością wojskową i wolą jednego człowieka, a za tym człowiekiem gotowa pójść w ogień, — to było niekoniecznie potrzebne, choć bardzo ponętne jako obraz zaciężnych wojsk, ówczesnego europejskiego żołdactwa, ale było konieczne, żeby pokazać, że Wallenstein ma w swojem ręku całą tę massę muszkietów i pałaszy, że żołnierz jego tylko słucha, jego jednego zna, że jak Cezara, jak Napoleona, tak tu Wallensteina ubóstwia; konieczne nietylko

dlatego, żeby jego dać poznać jako wielkiego wodza, półboga żołnierzy, ale nadto żeby pokazać, jak taki człowiek na czele tego wojska może stać się niebezpiecznym, i że cesarz w Wiedniu naprawdę ma powód obawiać się tego hetmana, który go siłą swoją już prawie przerasta, a wolą swoją od niego się oddala. Do tego potrzebny był ten świat żołnierski; ale żeby w tragedyi samej miejsca nie zabierał, postanowił Schiller za radą Göthego oddzielić go od właściwej akcyi, a przeznaczyć mu miejsce osobne w prologu, który zrazu miał być krótszy, później, znowu za namową Göthego, który chciał iżby to mogło być granem osobno, a mianowicie na uroczystość otworzyć się mającego po długiej restauracyi weimarskiego teatru, rozwinięty, zapełniony większą liczbą figur, stał się tem, co znamy jako *Wallensteins Lager*, i 18 października 1798 r. ukazał się na weimarskiej scenie.

Obóz był już obmyślany i prawie zupełnie napisany jako osobna całość, kiedy nie było jeszcze mowy o dwóch częściach *Wallensteina*. Te wszystkie antecedencye, ta cała expozycya, która dziś wypełnia część pierwszą, *die Piccolomini*, ta miała się mieścić w pierwszych aktach tragedyi, nawet kiedy znaczna część *Śmierci Wallensteina* była już napisana. Jednak kiedy patrzał na swoją robotę, która jeszcze ciągle rosła mu pod ręką, widział Schiller, że dramat będzie niesłychanie, niemożliwie długi: sam pierwszy akt byłby dłuższy, niż cała *Ifigenia* Göthego. I znowu udał się po radę do Göthego, który przyznał, że w przedstawieniu teatralnem sztuka tych rozmiarów byłaby niemożliwą, i wtedy oba (w sierpniu 1798) wpadli zgodnie na myśl, żeby zrobiić z *Wallensteina* trzy osobne sztuki. *Obóz*, jako prolog; w drugiej części miało być zawiązanie rzeczy, w trzeciej tragiczna katastrofa. Z tego postanowienia wynikło, że ta ekspozycya, która teraz miała być osobnym dramatem dla siebie, a która wedle pierwotnego planu obejmować miała nietylko treść dzisiejszych *Picolominich*, ale nadto jeszcze dwa pierwsze akty *Śmierci*, musiała być znacznie rozwiniętą, rozszerzoną, rozciągniętą; weszły w nią zatem sceny, które początkowo nie były w planie, stosunki zaledwo oznaczone rozwinęły się w obszernem traktowaniu, i tak powstała część druga, *Picolomini,* grana po raz pierwszy w Weimarze 30go

stycznia 1799. Trzecia, znowu traktowana obszerniej niż być miała, ukazała się 10go kwietnia 1799.

Schiller wiedział doskonale, że ten zbiór trzech części nie jest prawdziwą taką jak u starożytnych trylogią; nazwał go tylko *ein dramatisches Gedicht.* Ale czemkolwiek jest i jakkolwiek się nazywa, jest ten *Gedicht* jedną z wielkich rzeczy na tym świecie.

Czy Schiller miał tym razem jaki filozoficzny zamiar, jaką *ideę?* zdaje się, że mniej może niż kiedyindziej, a nigdy może z dramatu jego nie wychodziła jaśniej i wyraźniej ogólna ludzka prawda; nigdy u niego jeden fakt nie był tak doskonałem wyobrażeniem powszechnego prawa, które w życiu indywiduów i w historyi stwierdza się jako prawo moralne na psychologicznych równie jak i na politycznych faktach, prawo jedno z najgłębszych, a najrzadziej bodaj czy nie ten jeden raz tak dostrzeżonych i tak przedstawionych, to mianowicie, że zła myśl, zły zamiar, ma także swoją konsekwencyę logiczną, z pod której człowiek wyłamać się nie może, która musi opanować jego wolę i stanowić o jego dalszem życiu, jeżeli on nie ma dość siły, dość sumienia, żeby się przeciw niej na sumieniu i obowiązku oprzeć, i niemi bronić. Nie za czyny dokonane tylko, za czyny poczęte także, nawet za czyny zamierzone jest człowiek odpowiedzialnym; a jeżeli duma lub jakakolwiek inna namiętność nie da mu zatrzymać się i od zamiaru odstąpić, wyrzec się tego co w swojej myśli pieścił choć swojej woli stanowczo do tego nie skłonił, będzie ukaranym i zgubionym. Jak koła maszyny wciągają i porywają tego, kogo przypadkiem za palec a choćby za połę sukni pochwycą, i wyrzucają go zmiażdżonego, tak nieubłagana konsekwencya złego chwyta w swoje koła, w swój związek przyczyn i następstw tego, kto mu tylko małą część siebie samego podda, tylko swoją myśl, tylko swoją wyobraźnię, tylko przelotne zachcenia swojej woli, zachowując sobie niby jej wolność i jej stanowcze zamiary, i za tę małą część ciągnie go całego, jego wolę, jego postępki, i jego los. Prawo to niewzruszone i wiekuiste, odnosi się do wszelkiej złej myśli, do wszelkiej namiętności, choć tu pokazuje się i stwierdza na jednej tylko, ambicyi, żądzy panowania, i dumie. Tę prawdę i to prawo

pokazał Schiller na losach Wallensteina tak wyraźnie i tak tragicznie, jak może niejedna inna prawda sposobem poetycznym pokazaną była, ale żadna nigdy sposobem doskonalszym i wyższym. W jednem tylko chybił. Jak jego bohater wierzy w przeznaczenie, wpływ gwiazd na naturę i życie człowieka, tak i on sam w tym związku i następstwie przyczyn i skutków, przez jakie swego bohatera przeprowadza, zdaje się widzieć żelazną rękę losu, fatalności. Tymczasem to fatum niezgłębione znane jest każdemu dziecku które umié katechizm, każdemu prostaczkowi który robi rachunek sumienia. Taki wié, że człowiek nie uczynkiem tylko zawinić może, ale i myślą, *„peccavi nimis cogitatione,"* — wié, że pokusa schwyci każdego kto jej się nie broni odrazu, ale się nią z upodobaniem bawi, że takiego każda doprowadzić może na innej drodze, do innego rodzaju, do innej formy nieuczciwości, ale każda łatwo do utraty uczciwości i nieskalanego honoru, i do innego rodzaju i innej formy, ale każda do konieczności zrobienia czegoś, czemu się jego sumienie i wola opiera, i każda do smutnego końca: niekoniecznie do śmierci, ale do nieszczęścia, do cierpienia, w najłagodniejszym razie do zgryzoty.

Tutaj ta prawda pokazana jest na wielkim człowieku i na wielkich politycznych stosunkach. Można powiedzieć, że cała Europa i cała historyczna epoka ma udział w tym dramacie, który się odgrywa między państwem i jego koniecznościami, a tym wielkim człowiekiem, który je przerasta swoją miarą, swoją siłą, i wtedy podkopuje żądzą swojej ambicyi. A jeżeli cały świat ówczesny, Europa Wojny Trzydziestoletniej wciągnięta jest w grę i służy za tło, to znowu cały świat ludzki, powszechny a niezmienny, występuje w tym dramacie i poznać się może w jego prawdach i w jego namiętnościach, w powodach działań i w ich skutkach, w myślach i w chęciach, w postanowieniach woli i w mimowolnem uleganiu konieczności, w tem wreszcie, że niema tam nikogo (prócz umyślnie włożonych dwóch szczęśliwych wyjątków), coby nie miał winy. Nigdy Schiller nie wymierzał słuszniej sprawiedliwości poetycznej, nigdy poważniej nie reprezentował sam wyższego moralnego porządku świata, nigdy nie zakreślił większego, nigdy nie wykonał prawdziwszego

obrazu świata i życia, i nigdy sam nie był mędrszym. Zdaje się, jak żeby cała potęga i cała dojrzałość jego geniuszu była cisnęła na świat historyczny i moralny, jak kolosalna jakaś prasa, żeby wycisnąć z niego samą esencyę doświadczeń tak, że każdy niemal wiersz, każde słowo wygląda jak axiomat, jak treściwie przez mądrość podana formuła na jakiś fenomen albo jakieś prawo życia. Nigdy też drugi raz nie dał Schiller takiego wspaniałego obrazu historycznej chwili, ze wszystkiemi jej pierwiastkami i cechami, i nigdy zapewne ludzkich postaci tak mądrze wymyślonych, tak gienialnie w swojej prawdzie, tak cudownie w swojej tragiczności skreślonych. A nad wszystkiemi ten wielki hetman i wielki rokoszanin, który obok *Koriolana* Szekspira jest jedyną podobno wielką tego rodzaju kreacyą w poezyi, który (rzecz najrzadsza w sztuce) ma jakąś naturę Cezarową i Napoleońską, tak szczęśliwie daną, że w jego wielkość każdy wierzy, a od Cezara i Napoleona więcej sympatyczny i więcej tragiczny, bo więcej ludzki, bo mu Schiller daje zmysł moralny silniejszy nierównie niż był u tamtych, a walka tego zmysłu moralnego z pokusą i konieczne poddanie się konsekwencyom nie odpartej na czas pokusy, mimo woli i wbrew honorowi i sumieniu, stanowi jego tragiczność. On sam, i ten cały dramat o nim daje się streścić pięknie w trzy krótkie wyjątki z dramatu. W tym wstępie, który był deklamowany przed pierwszem przedstawieniem *Obozu*, mówi o Wallensteinie Schiller:

Ihr kennet ihn — den Schöpfer kühner Heere,
Des Lagers Abgott und der Länder Geissel,
Die Stütze und den Schrecken seines Kaisers,
Des Glückes abenteuerlichen Sohn,
Der, von der Zeiten Gunst emporgetragen,
Der Ehre höchste Staffeln rasch erstieg.

To początek, to figura bohatera. Jego działanie, jego tragedya zawiera się w słowach Octavia

Das ist der Fluch der bösen That,
Dasz sie fortzeugend Böses musz gebären,

słowa, które oddają czyny i losy nie samego Wallensteina tylko, ale wszystkich pierwiastków działających w dramacie. A zakończenie znajduje się w słowach Maxa z ostatniej sceny *Piccolominich:*

Denn dieser Königliche, wenn er fällt,
Wird eine Welt im Sturze mit sich reiszen,
Und wie ein Schiff, das mitten auf dem Weltmeer
In Brand geräth mit einemmal, und berstend
Auffliegt und alle Mannschaft, die es trug,
Ausschüttet plötzlich zwischen Meer und Himmel,
Wird er uns alle, die wir an sein Glück
Befestigt sind, in seinen Fall hinabziehn.

Raz urokiem swego imienia i swoim własnym groszem zwerbował cesarzowi wojsko, a swoim gieniuszem Niemcy z nieprzyjaciela oczyścił i cesarzowi oddał: za to i Mecklenburga mu nie dali i na żądanie książąt Rzeszy z dowództwa złożyli. Siedział cicho i spokojnie w domu: ale kiedy pokazał się Gustaw Adolf, kiedy cesarz powtórnie drżeć musiał o Niemcy, w trwodze znowu do niego. I znowu z niczego stworzył wojsko, wymawiając sobie dyktatorską nad nim władzę; i znowu Czechy oczyszczone z nieprzyjaciela, i znowu cesarz zwycięski a król szwedzki poległy pod Lützen. Ale odtąd czy istotnie pragnął pokoju dla Niemiec i mimo Cesarza do tego dążył, a o wykrojeniu jakiego księstwa czy królestwa dla siebie myślał; czy tylko chciał własnego wyniesienia, bo mu się głowa zawróciła jak zwykle człowiekowi, który się najwyższym i najmocniejszym widzi, — odtąd zaczęły się zwłoki dziwne i pomyłki jak żeby umyślne w jego działaniach wojennych, odtąd potajemne znoszenia się z nieprzyjacielem, a w Wiedniu podejrzenie, niedowierzanie, strach wreszcie, kiedy się opatrzono że w niebezpieczeństwie dano mu władzę, jakiej nikt prócz cesarza mieć nie powinien, i że on od cesarza mocniejszy:

Aufgelöst
Sind alle Bande, die den Offizier
An seinen Kaiser fesseln, den Soldaten
Vertraulich binden an das Bürgerleben.
Pflicht- und gesetzlos steht er gegenüber
Dem Staat gelagert, den er schützen soll,
Und drohet, gegen ihn das Schwert zu kehren.
Es ist so weit gekommen, dass der Kaiser
In diesem Augenblick vor seinen eignen
Armeen zittert — der Verräther Dolche
In seiner Haupstadt fürchtet — seiner Burg;
Ja im Begriffe steht, die zarten Enkel
Nicht vor den Schweden, vor den Lutheranern
— Nein! vor den eignen Truppen wegzuflüchten.

Co robić? rozbroić go niema siły? obrazić niebezpiecznie? wezwać do posłuszeństwa niepewnie? usunąć trudno? W tej chwili rozpoczyna Schiller swój dramat, a ten wyżej skreślony stan rzeczy w wojsku, wystawia w części pierwszej, w *Obozie Wallensteina.*

Warto wspomnieć jednem słowem i o wstępie. Z okolicznościowych wierszy pisanych na uroczystości, to pewnie jeden z najpiękniejszych. Zwykle bywają one zimne: poeta szuka natchnienia w obchodzie z góry ułożonym, przygotowanym, i najczęściej czuje się zimnym i stara się tylko pokryć to retoryką. Schiller nie wpada w exaltacyę na widok przebudowanego weimarskiego teatru, tylko przy tej sposobności mówi o smutnej stronie aktorskiego powołania

„schnell und spurlos geht des Mimen Kunst
Die wunderbare an dem Sinn vorüber
Und ihren Ruhm bewahrt kein dauernd Werk,

a wszystko, co potem o aktorze i nietrwałości jego sztuki pisano, wszystkie użalenia się nad artystą, którego dzieła i wartość giną z nim razem, było tylko powtórzeniem i parafrazą tej myśli i tych wierszy Schillera. A potem, jak w naiwnych średniowiecznych misteryach, jak czasem Szekspir, tak zapoznaje widzów z góry z tem, co mają zobaczyć na scenie. A kiedy zapowiada tak ostatnią wielką wojnę na ziemi niemieckiej, w chwili kiedy zacząć się ma okres wo-

jen nowych i niemniej skutkami ciężarnych, odwołuje on się choć nieznacznie do niemieckiego patryotycznego uczucia, a zarazem daje poznać, jak pojmuje w takich czasach obowiązek sztuki i poety.

Und jetzt an des Jahrhunderts ernstem Ende,
Wo selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wird,
Wo wir den Kampf gewaltiger Naturen
Um ein bedeutend Ziel vor Augen sehn,
Und um der Menschheit grosse Gegenstände,
Um Herrschaft und um Freiheit, wird gerungen,
Jetzt darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne
Auch höhern Flug versuchen, ja sie musz,
Soll nicht des Lebens Bühne sie beschämen.

Temu powołaniu sam przynajmniej odpowiedział zupełnie: nigdy jego sztuka nie spróbowała wyższego lotu, jak w tem dziele.

Wallensteins Lager uchodzi zwykle za dyalog bez akcyi, i zapewne słusznie. Ale jeżeli bez akcyi, to nie bez treści i nie bez bliskiego koniecznego związku z akcyą. Wspomniało się wyżej do czego on był potrzebny, że jego przeznaczeniem było dać poznać i zrozumieć tę stronę rzeczy która w dramacie samym pomieścić się nie mogła. To udało się świetnie. Praca, jaką sobie Schiller zadawał, żeby poznać żołnierza, te studya z natury, jakie ciekawie i starannie robił — te studya literackie (nad kazaniami Abrahama à Sancta Clara naprzykład), żeby w nich znaleść wyobrażenia, ton i styl właściwy mniej wykształconym umysłom tego czasu, wreszcie studya historyczne nad Wojną Trzydziestoletnią, nie były stracone. Wyobraźnia jego dopełniła tego, czego studya dać mu nie mogły, odgadła i dała pokazać naturę tego zbieranego zaciężnego wojska, jego wyobrażenia i popędy, jego pojęcie siebie samego i wypadków w których gra rolę, w typach rozmaitych, uzupełniających się nawzajem w obraz doskonały, a niezmiernie plastycznych i żywych. W realizmie i w doskonałej objektywności tego obrazu nie poznaje się dawnego Schillera: wyszedł on z siebie, nauczył się

wchodzić w myśl, w duszę, w skórę, jeżeli się tak można wyrazić, innego człowieka.

Dieses Heer das kaiserlich sich nennt
Das hier in Böhmen hauset, das hat keins (Vaterland),
Das ist der Auswurf fremder Länder, ist
Der aufgegebene Theil des Volks, dem nichts
Gehöret als die allgemeine Sonne. (Tod. Akt. I, sc. 5).

Ten charakter wojska oddany jest tak wyraźnie, że od Szekspira może albo od Homera, którym się wiele w tych latach zajmował, wyuczył się Schiller sposobu, jak się kreśli plastyczne postacie. Ci wszyscy strzelcy, muszkietery, ułani, kroaci, dragoni i kirysierowie, ze wszystkich stron świata zwabieni odgłosem trąby i brzękiem żołdu, reprezentują wszystkie gatunki zaciężnego żołnierza. Od tego awanturnika, co szukając losu przerzuca wszystkie po kolei sprawy i służby *(erster Jäger)*, aż do najszlachetniejszego, do tego żołnierza sympatycznego, co w rzemiośle swojem się kocha, a ma wspaniałe poczucie swego honoru i powołania wojskowego (pierwszy kirysyer) — wszystkie stopnie przywiązania do chorągwi, do wodza, przywiązanie do swego pułku, solidarności i współzawodnictwa pułkowe, wszystko jest, i wszystko wyrażone najprawdziwszym, najdoskonalej utrafionym żołnierskim tonem czy opowiadania, czy dyskusyi, czy prostej rozmowy. Do tego jeszcze każdy z tych ludzi bez ojczyzny, zachowuje przecież wyraźnie cechy kraju z którego pochodzi, naturę i pojęcia ludu wśród którego się wychował — Tyrolczyk, Wallończyk, Fryzyjczyk, Kroat, Szkot, każdy ma inną i każdy swoją narodową fizyognomię. Potrzebny tu jest i ten chłop, który ich próbuje oszukać, którego oni tłuką; on służy za przykład stosunku między wojskiem a ludnością, pokazuje jak wojsko czuje się nietylko czemś wyższem, ale czemś zupełnie innem niż ludność, i jak ją uciska, jak bez skrupułu, jak z góry z nią się obchodzi. Kapucyn nie był może koniecznie potrzebny, ale jest paradnym epizodem komicznym, jego kazanie arcydziełem w swoim rodzaju — humor, żart, komika, to wszystko u Schillera bardzo rzadkie, a jak ten przykład dowodzi, bardzo świetne; — kapucyn zaś choć

nie konieczny, jest bardzo przydatny, bo oburzenie żołnierza, kiedy w swojem kazaniu dotknął wodza, charakteryzuje ten stosunek, ten fanatyzm dla Wallensteina, zatem jego potęgę, zatem trudne i niebezpieczne położenie cesarza. A jak żołnierz swoim zdrowym instynktem, swoim prostym rozsądkiem ludu, rozumie i ocenia stosunek Wallensteina do cesarza, jak on nie wiedząc co się dzieje, nie znając szczegółów, trafnie czuje ogólny stan i charakter położenia! Ta ich narada, to oburzenie na wieść, że kilka pułków ma na rozkaz cesarza odłączyć się od armii i z jakiemś hiszpańskiem wojskiem iść do Flandryi, zrozumienie, że to jest zamach na stanowisko Wallensteina i na siłę jego armii, wreszcie postanowienie, żeby się przy nim oświadczyć i nie dać się oderwać, to wszystko należy do dramatu logicznie, łączy się bezpośrednio z akcyą. A między szeregowcami i kapralami pokazuje się tu tensam duch, tesame rozmaite usposobienia, które dalej zobaczy się u pułkowników i jenerałów — i tu są na małą skalę różni Illo, Isolani, Terzky, i wszyscy inni, różne odcienia natur grubszych i niższych popędów; kirysyer, w swojej całej prostocie wojak wspaniały, kapral idealny, reprezentuje tu w *Obozie* ten najczystszy pierwiastek honoru, który w sztabie wyobraża Max Piccolomini.

To jest bardzo piękna rzecz, to jest bardzo piękny obraz, tylko to nie jest dramat. Ale też nie mamy do czynienia z trylogią, tylko z *dramatisches Gedicht.* A jeżeli *Obóz*, który ani z treści ani z formy dramatem być nie ma pretensyi, nie podpada słusznym zarzutom z powodu że warunkom dramatu nie odpowiada, to znowu druga część *Wallensteina*, która jest dramatem osobnym, ma jego formę, jego budowę, nawet jego pięć aktów, ta już musi być sądzoną wedle tego, czy warunkom dramatu dobrze odpowiada lub nie, i ta od wszystkich zarzutów wymówić się nie może. Szczęśliwi Grecy mieli ten dar i tę umiejętność (ułatwioną może wyborem i rozmiarami swoich przedmiotów), że kiedy tragiczna jakaś sprawa nie dała im się objąć w jednej sztuce, ale potrzebowała ciągu, szeregu sztuk, to każda z nich tak doskonale obejmowała jakąś część tej sprawy, tak się kończyła i zamykała jakimś stanowczym wypadkiem, że każda była zupełną i doskonałą tragedyą dla siebie, niezależnie od

tych które się z nią łączyły. Agamemnon czy Choefory czy Eumenidy, Edyp król czy Edyp w Kolonos czy Antigona, każde mogłoby być samo przez się, a pomimo ciągu zdarzeń nie brakłoby mu nic, od początku czy od końca; zawiązanie byłoby zupełnie zrozumiałem, rozwiązanie stanowczem i doskonale sprawę kończącem. W teatrze chrześcianskim, z popowodu zapewne już samych przedmiotów, samej obszerniejszej i zawilszej treści, to doskonałe zaokrąglenie każdej z osobna części jakiegoś ciągu dramatów było daleko trudniejszem, choć Szekspir, jakkolwiek bez teoretycznej podstawy, samym tylko swoim instynktem tragika, stara się zakończyć każdą część swoich *Henryków, Czwartego* czy *Szóstego*, jakąś katastrofą, a przynajmniej jakimś znacznym przestankiem i zwrotem w akcyi — stara się nie zawsze ze skutkiem, ale się stara. Tak pierwsza część *Henryka IV* kończy się tym przeciw niemu buntem, który jest i bardzo stanowczym faktem w jego panowaniu, i karą, odwetem za to, co on sam zrobił względem swego poprzednika. Pierwsza część *Henryka VI* zamyka się bardziej pozornie niż prawdziwie takim przestankiem, pokojem z Francyą i ożenieniem króla z Małgorzatą; druga zwycięstwem Yorka i przechyleniem się sprawy króla do upadku. Gdyby Schiller był w trzech dramatach chciał objąć całą historyę Wallensteina, byłby miał jeżeli nie katastrofy, to przynajmniej takie naturalne oddziały i przestanki, punkta, na których mógłby był każdy z osobna dramat zakończyć. Zjazd książąt w Ratysbonie i złożenie Wallensteina z komendy mogłoby było zamykać część pierwszą; jego konszachty z książętami protestanckimi i ze Szwedami i obudzone podejrzenia cesarza, dawałyby taki naturalny koniec części drugiej; trzecia byłaby taka, jak jest. Szekspir byłby zapewne tak przedmiot taki pojął i rozłożył. Schiller, który zaczyna *Piccolominich* w chwili, kiedy już Wallenstein posunął się w swoich krokach, a cesarz w podejrzeniu i postanowieniach bardzo daleko: — który ich kończy, kiedy ani Wallenstein do ostatecznego kroku jeszcze się nie posunął, ani cesarz rozkazów swoich nie odkrył, skazał ten dramat na brak dramatycznego pierwiastku, na brak akcyi, na jedną i tąsamą od początku do końca sytuacyę, i nic mógł w nim nic więcej zrobić ani pokazać, jak przybliżyć

cokolwiek obie strony do zderzenia się. Z tego wynika, że mógł tylko przedstawiać bardzo obszernie te wzajemne podejrzenia i niechęci, że jeden szczegół, jak sfałszowaną deklaracyę oficerów, podpisaną przez nich po pijanemu na bankiecie, rozciąga na cały akt, kiedy jedna scena byłaby na to wystarczyła zupełnie, że na inny akt znowu rozciąga epizod miłosny, i że wszystko to prawie nie postępuje, prawie się nie zmienia. Zakończenia zaś niema: sztuka nie jest zakończona, jest tylko na pewnej scenie piątego aktu urwana. Gdyby Schiller był dociągnął Piccolominich do chwili kiedy Wallenstein rad nie rad zawiera układ ze Szwedami, kiedy się stało coś stanowczego, co rzecz całą zwraca na inne tory, to część trzecia byłaby zapewne straciła wiele, swoją expozycyę, swój wspaniały akt pierwszy, ale druga byłaby zyskała jakieś naturalne zakończenie, jakiś przestanek, którego dziś niema. I rzeczywiście tak on na pierwszych przedstawieniach zrobił — wciągnął dwa pierwsze akty z *Wallenstein-Tod* i one były czwartym i piątym pierwszego dramatu. Potem zmienił, bo sztuka okazała się w przedstawieniu niemożliwie długą. Bez tego zakończenia zaś ona pomimo swoich pięciu aktów nie jest tragedyą, jest tylko długą o pięciu aktach expozycyą, jest wstępem i przygotowaniem do innej tragedyi, wstępem traktowanym zbyt obszernie, postępującym naprzód zbyt pomału, niepozbawionym akcyi widocznej i zajmującej dla czytelnika, ale zbyt jednostajnej, zbyt ogołoconej ze zdarzeń i wypadków żeby widzowi w teatrze wydać się mogła prawdziwą dramatyczną akcyą. I dlatego to *Piccolomini* tak mało pokazują się na scenie, dlatego po pierwszych przedstawieniach uznane były przez publiczność i krytykę za jednostajne, nużące i nudne.

Jednostajne? Zapewne. Nużące i nudne, nie. A w mało zmienionej sytuacyi, w akcyi ubogiej, powolnej i prawie przewlekłej, jest piękności i mądrości tyle, ile ich nie znajdzie w całem życiu i we wszystkich dziełach niejednego bardzo sławnego poety. Naprzód, jakkolwiek braki są znaczne, a brak zakończenia z nich największy, to znowu jest taka doskonała proporcya i taka prosta regularność budowy, tak niema nic dowolnego, pozornie tylko związanego i połączonego, tak wszystko doskonale rozważone i uzasadnione, tak logicznie

jedno z drugiego płynące, że dla znawcy postęp od czasów Don Carlosa jest odrazu widoczny, a dojrzałość i potęga talentu, sprowadzona może głębszą znajomością Greków, osobistą znajomością i wpływem Göthego, rozmyślaniem nad dramatem, imponuje w tej mierze i mądrości więcej niż w patetycznych i wzruszających, ale częstokroć nieuzasadnionych na niczem nie opartych scenach Don Carlosa. A jeżeli akcya uboga i powolna, to sytuacya główna jest dramatyczna bardzo. Rzeczy zaszły do ostateczności i stoją na tym punkcie zwrotnym, za którym walka zacząć się musi; Wallenstein jest nad Rubikonem, przejdzie go czy nie przejdzie, *that is the question*. Do przejścia pcha go otoczenie, pchają Szwedzi, pcha świadomość własnej potęgi a ciągnie pokusa korony; — wstrzymuje go cześć, wierność słowu, wstręt do brzydkiego i do stanowczego kroku, wstrzymuje także cichy i potulny, ale niemylny instynkt kobiecy jego żony. Cesarz, widząc go tak potężnym, tak mało posłusznym, a w postępowaniu wcale dwuznacznym, jest rzeczywiście w konieczności wyjaśnienia stanu rzeczy: żąda uległości, którą mu Wallenstein winien. Jeżeli odmówi, rzecz będzie jasna, cesarz będzie miał prawo, owszem będzie musiał uważać go za buntownika i nieprzyjaciela. Jeden koncentruje wszystkie siły w Pilsen, sprowadza żonę i córkę do swego obozu, żeby pod ręką cesarza nie stały się jego zakładnikami, a przez poufnych agentów porozumiewa się ze Szwedami; drugi przypomina swoją zwierzchnią władzę, żąda oddania ośmiu pułków pod inną komendę, a gdyby to odrzuconem było, ma już gotową i nową komendę i złożenie księcia Friedlandu. Z takiemi otwartemi propozycyami dla Wallensteina, z takiemi tajnymi rozkazami dla Octawia Piccolomini, przyjeżdża do obozu Questenberg, którego pobyt, (warunki, i ich odrzucenie), stanowią jeden pierwiastek, jeden moment dramatu, kiedy drugim jest działalność strony przeciwnej, usiłowanie, żeby wszystkich jenerałów połączyć z Wallensteinem i jego losami, żeby przez nich utrzymać armię w jego ręku przeciw cesarzowi. Do tego służy ta deklaracya, którą oni wszyscy z zastrzeżeniem wierności dla cesarza czytają przed bankietem; do tego ten podstęp, którym Illo i Terzky podają im do podpisu po bankie-

cie deklaracyę taką samą, tylko z opuszczeniem owego pomienionego zastrzeżenia.

Że przynajmniej pierwszy akt *Piccolominich* jest wspaniały i doskonały, temu chyba nikt nie zaprzeczy. Kilka słów pierwszej sceny, krótkiej rozmowy, w której Illo przyjmuje przybyłego ze swojem wojskiem Kroata Isolani, wystarczy, żeby przygotować na coś wielkiego. *Das Stück riecht nach Pulver*, mówią Niemcy, a te ściągające korpusy, ci wezwani ze wszech stron komendanci, to nieprzyjemne zdziwienie Illa kiedy się dowiedział że Gallas i Altringer nie przybędzie — (nie przyjdą, bo pomiarkowali o co chodzi i chcą trzymać z cesarzem) — wszystko daje poznać nietylko wojnę, ale i jakiś cel, jakiś ukryty plan. Figury same, Illo waleczny awanturnik i condottiere, natura namiętna a nizka, Isolani waleczny także, nie bez honoru, ale hulaka z honorem nadwerężonym długami, tępy przytem i ograniczony, nie zły człowiek w gruncie, świetne typy jeden dawnego najemnego wojownika bez skrupułu i bez prawdziwego honoru, drugi nowoczesnego może wojaka, który walecznością i szczęściem doszedł do wysokich stopni, ale którego grubsza natura, brak zdolności i rozumu, powinny były zatrzymać na dole. Wszystkie wojska europejskie mają takich Isolanich, których natura stworzyła na podoficerów, a los wyniósł na jenerałów.

W drugiej scenie, kiedy Illo, Isolani i Buttler otwarcie dają poznać cesarskiemu wysłannikowi i ministrowi, że Wallenstein jest ich wodzem i głową, on wojsko stworzył, wsławił, żywił, i że lada komu nie dadzą nad sobą przewodzić; ta mieszanina już gotowego buntu ze słusznem oburzeniem żołnierza na drobne dworskie i kancelaryjne szykany i niedorzeczne lub niewykonalne rozkazy, każde słowo jest ważne, każde daje poznać położenie, każde posuwa naprzód nieuniknione zdarzenie: widzi się, że ten cesarz musi się bronić, że ten Wallenstein jest za mocny, a przecież choć się widzi że słuszność jest po tej stronie, to sympatya ciągnie do tych wojskowych lwów daleko bardziej jak do tych dyplomatycznych dworskich lisów. Choć jak dotąd przyznać im trzeba, że nietylko są w swojem prawie, ale że nic małego, nic podstępnego nie zrobili. Że cesarz dał Wallensteinowi władzę nieograniczoną, to był błąd; że wojska nie płacił, a przez to przywiązywał je do tego wodza, który płacił, a przynajmniej obmyślał utrzymanie, to był drugi błąd; ale teraz, po tem wszystkiem powiedzieć: albo mnie słuchaj, albo będę musiał cię usunąć, było i koniecznem, i uczciwem, i honorowem.

A dobrze wybrany jest tytuł sztuki, *Piccolomini*. Jej bohaterem, jej prawdziwie tragiczną figurą, jest Octavio; krytyk niemiecki Diefenbach, zapytuje, dlaczego Schiller jego właśnie na tego bohatera wybrał, kiedy naprawdę nie on, lecz Gallas grał w wypadkach tę rolę, jaką mu tu poeta przeznaczył, on sam zaś porządną tylko; i sądzi, że po części może wolał tę rolę niemiłą dać Włochowi nie Niemcowi, po części zaś wolał Octavia jako postać mniej historyczną dlatego, że taka pozwalała na większą dowolność, że ten nieco fikcyjny Piccolomini mógł mieć i fikcyjnego, a w tragedyi tak niezbędnego, tak uroczego syna. Octavio, ten rozumny i chłodny, który nie jest fanatykiem Wallensteina, ani nawet jego przyjacielem, choć go Wallenstein złudzony snem za najlepszego ze swoich przyjaciół uważa, który go nie kochał nigdy, ale też nigdy nie oszukiwał, a zdradzać ani chce ani myśli, a który widząc na co się zanosi, czuje się obowiązanym, musi cesarza przestrzegać, bo inaczej sprzeniewierzyłby się swojej czci i przysiędze, — Octavio zwykle, dlatego że nie taki pociągający jak Wallenstein i jak Max, wydaje nam się człowiekiem nieuczciwym, intrygantem, zdrajcą! Nie, to jest człowiek uczciwy i honorowy, człowiek porządny, w kollizyi strasznej pomiędzy zaufaniem cesarza, a zaufaniem Wallensteina. Jeden i drugi narzuca mu to zaufanie: Wallenstein wbrew jego woli, uczuciu i słowom, uważa za oddanego sobie; cesarz każe mieć Wallensteina na oku. Czy Octavio może cesarza nie posłuchać? Gdyby on z tego obozu odszedł, plany Wallensteina i Szwedów doszłyby do skutku bez przeszkody, Czechy byłyby stracone, wojna przegrana, Szwedzi i protestanci panami Niemiec, Austrya zgubioną. Czy Octavio może w tym stanie rzeczy cesarzowi wypowiedzieć usługi albo Wallensteinowi dać poznać, żeby mu nie ufał? Nie, bo zdradziłby przez to wyższe obowiązki, a Wallensteina nie zdradza:

Denken sie nicht etwa,
Dass ich durch Lügenkünste, gleissnerische
Gefälligkeit in seine Gunst mich stahl,
Durch Heuchelworte sein Vertrauen nähre.
Befiehlt mir gleich die Klugheit und die Pflicht,
Die ich dem Reich, dem Kaiser schuldig bin,
Dasz ich mein wahres Herz vor ihm verberge,
Ein falsches hab' ich niemals ihm geheuchelt!

Dla niego kollizya jest skończona, on już się nie waha, może nie wahał się nigdy. On ze swoim chłodnym temperamentem a silnym charakterem jak tylko poznał co się dzieje, musiał odrazu powiedzieć sobie, po której stronie sam stoi. Ale ta konieczność — a rzeczywista — ukrywania się przed Wallensteinem, nadużywania jego zaufania, ta rola podwójna, ciąży mu dziś, jak kiedyś pomści się na nim straszliwie. Nic trudniejszego, jak taka figura mało sympatyczna, w działaniu usprawiedliwiona a przecież niezupełnie jasna, taki człowiek porządny a jednak podstępny. Trzeba niesłychanej delikatności i pewności rysów, żeby on wydawał się czem jest: ani zdrajcą, ani intrygantem, ani podłym, żeby w półcieniach cały był wyraźnym i zrozumiałym, w tem działaniu biernem, milczącem, dyplomatycznem, żeby był dramatycznym: żeby nie sympatyczny z natury i z postępków a do tego nigdy patetyczny, żeby był w dramacie zajmującym. Schiller te wszystkie trudności zwyciężył z niesłychaną zręcznością, i stworzył wielką figurę: figurę, która bez żadnej patetyczności i żadnego wdzięku jest tragiczną. Zrobił to głównie przez rozum. Ile on w tego Octavia włożył rozumu i doświadczeczenia! Co powie, to zdumieć się, to extrakt znajomości ludzi i świata, każde słowo ciężkie od mądrości i prawdy. Taki jest w swojej rozmowie z Questenbergiem (a ten Questenberg także doskonały i nawskróś austryacki tajny radca i dworak, poważny przytem i wcale rozumny człowiek), taki zwłaszcza jest Octavio w swojej rozmowie z Maxem. Max, który tylko co przywiózł do Pilzna księżnę Friedlandu i jej córkę, śpieszy przywitać ojca, i zły jest że go zastaje w towarzystwie tego wiedeńskiego polityka, co przyjechał księciu stawiać jakieś warunki — pokojowe dyplomaty wojownikowi, uratowani swemu zbawcy, karły olbrzymowi! Max bardzo zimno wita Questenberga, a wybucha śmiało i otwarcie ze swoim fanatyzmem dla Wallensteina, swoją pogardą dla jego nieprzyjaciół. Ojciec jeszcze mu oczów nie otwiera, prawdy nie wyjawia, a ze strachem widzi, że po tej podróży z księżną syn wrócił inny niż pojechał; zgaduje, że odtąd wiąże go do Wallensteina nie samo tylko uwielbienie dla ojca, ale i miłość do córki... ale jak mądrze tłómaczy mu porządek tego świata, jakie mówi mu głębokie prawdy, które jak do Wallensteina i do tego wypadku, stósują się taksamo do wszystkich innych na świecie:

Mein Sohn, lass uns die alten, engen Ordnungen
Gering nich achten! Köstlich unschätzbare
Gewichte sind's, die der bedrängte Mensch
An seiner Dränger raschen Willen band:
Den immer war die Willkür fürchterlich —
Der Weg der Ordnung, ging er auch durch Krümmen,
Er ist kein Umweg. Grad' aus geht des Blitzes,
Geht des Kanonballs fürtchterlicher Pfad —
Schnell, auf dem nächsten Wege, langt er an,
Macht sie zermalmend Platz, um zu zermalmen.
Mein Sohn! die Strasse, die der Mensch befährt,
Worauf der Segen wandelt, diese folgt
Der Flüsse Lauf, der Thäler freien Krümmen,
Umgeht das Weizenfeld, den Rebenhügel,
Des Eigenthums gemessne Grenzen ehrend —
So führt sie später, sicher doch zum Ziel.

Max? Niektórzy krzywią się na niego, twierdzą, że to wybryk zbyt uczuciowej natury i przyzwyczajenia Schillera; Gervinus uważa całą *Liebesepisode* za słabą stronę Wallensteina. Schiller przeciwnie, ze wszystkich figur dramatu, które mu były obojętne lub zgoła nie sympatyczne, lubił najbardziej, a może jedynie lubił tego Maxa. Że on zbyt może liryczny, że chwilami trochę sentymentalny, to prawda. Jednak, gdyby zapytać, gdzie jest na świecie drugi bohater podobny, młodzieniec, którego całą rolą jest żeby był zakochany a szlachetny; gdzie jest drugi od niego piękniejszy i bardziej poe-

tyczny; gdzie jest drugi taki jak on, to ktoby go potrafił pokazać? Nie — drugiego Maxa niema na świecie. Jest dużo bohaterów miłosnych, jest Romeo; ale takiego drugiego, który będąc w dramacie figurą poboczną, nie miałby nic do działania, który reprezentując w tym dramacie czysty głos sumienia i honoru, nie miałby innego zadania, tylko wybierać pomiędzy honorem a sercem, a który w swojem rycerstwie i w swojej miłości byłby piękniejszy, podobno niema. U Schillera z pewnością nie. Wszyscy jego młodzi bohaterowie są do Maxa podobni, ale wszyscy poprzedni (Burgognino, Ferdynand) są poczwarki na Maxa, późniejsi (Mortimer, Lionel etc.) są jego blademi kopiami. Czy może w teatrze francuskim jest jaki młody bohater jego wart, Hipolit albo Britannicus albo Seid, albo sławny Cyd Corneilla? U Szekspira, zapewne, pomimo całej różnicy sytuacyi i traktowania, gdyby Fernando z *Burzy* naprzykład, był nieszczęśliwym i gdyby się więcej pokazywał. Ferdynand v. Toledo w *Egmoncie*, z tymsamym warunkiem może miałby idealny charakter i urok poetyczny Maxa: — Zbigniew z *Mazepy* Słowackiego możeby go miał, gdyby nie był takim szkicem jak jest, gdyby Mazepa był Wallensteinem a Słowacki Schillerem. Ale tak, on jest jeden: typ, patron młodości szlachetnej i rycerskiej, miłości wzniosłej, „wzór szlachetności i wdzięku“ zwierciadło honoru, młody a widzący przynajmniej czujący lepiej od starszych co prawe i dobre, poświęcający miłość i siebie dla obowiązku: i w tem jeszcze do najlepszych, najbardziej idealnych na ziemi podobny, że jak zwykle tacy ginie młodo: — i w boju. W tej scenie, kiedy się oburza na dwór i cesarza a swego wodza broni, jest wspaniały gniewem, a ze wszystkich dramatycznych Seidów (Seid Voltaira, Leonard Krasińskiego) żaden jego nie wart. Kiedy zaś już zakochany marzy o pokoju, i tym zazdrości co w domu żyją między żoną i dziećmi, biedny Max jest rzewny i sympatyczny. W dramacie zaś nietylko nie zbyteczny, ale owszem konieczny. Fiesco mógł się obejść bez Burgognina. Marya Stuart mogła, owszem powinna była obejść się bez Mortimera, a Dziewica Orleańska bez Lionela; wszystkie dramata Schillera mogły się obejść bez zakochanych szlachetnych młodzieńców: ale Wallenstein nie mógł się obejść bez Maxa.

On, między tymi wszystkimi winnymi bez winy, on między Wallensteinem a swoim ojcem reprezentuje prosty pierwiastek, prostą drogę sumienia honoru i obowiązku, on służy za miarę i porównanie, on ich sądzi niejako. A prócz tego, po czem poznałoby się w Wallensteinie tę tak cudownie piękną stronę ludzką, gdyby Maxa przy nim nie było? Po czem, że ten twardy Wallenstein ma wielkie serce i urok podbijający, gdyby Max go tak nie kochał? Max jest poręczycielem jego dobrych stron, jego szlachetnych uczuć, — bez Maxa i jego fanatycznego przywiązania, Wallenstein byłby tylko twardym, egoistycznym i dość pospolitym ambitnym człowiekiem. Max go łagodzi, humanizuje, każe wierzyć że jest za co Wallensteina i kochać. A gdyby Maxa nie było, pytam, czy Wallenstein nie straciłby na tem najwięcej sam, gdyby nie mógł zatrzymywać go przy sobie w akcie trzecim *Śmierci*, a myśleć o nim i tęsknić za nim w piątym?

W drugim akcie dopiero występuje Wallenstein, i w tej sztuce w tym jednym akcie tylko. Zrazu pomiędzy kobietami, które go widzą pierwszy raz po długiem oddaleniu. Żona jest jako rola nieznacząca, ale robi wrażenie jako kobieta dobra i kochająca a przytłumiona, wystraszona, smutna, taką — według najnowszych badań historycznych (Gaedeke i Hildebrand) — miała być w rzeczywistości, w historycznej tragedyi swego męża. Mąż cięży na niej swoją wielkością, jego zamysły (których nie zna) swojem niebezpieczeństwem i skutkami które przeczuwa; boi się męża, boi się cesarza, boi się zawsze, i ma smutne życie. Córka w tym akcie prawie się nie odzywa. On sam jest dramatyczny już bardzo, kiedy stanąwszy nad brzegiem Rubikonu myśli, że go nie przejdzie. Żona potwierdza to co sam zgadywał, że w Wiedniu widzą go już bardzo źle; wie z czem przyjechał Questenberg; jenerałów sam zwołał, żeby ich mieć w ręku; do Szwedów wyprawił Sesinę z propozycyami które go stanowczo potępiają; ale ostatniego kroku nie zrobił, myśli że nie zrobi. Na co liczy? zapewne mało liczy, może sądzi że cesarz zlęknie się i ustąpi, liczy na swoje gwiazdy — oddać Szwedom część Niemiec, zdradzić cesarza i ojczyznę? on tego nie chce i do tego nie przyjdzie. Nadarmo Illo i Terzky pchają go całemi

siłami i tłómaczą, co widzą lepiej od niego, że odwrót już prawie niepodobny, a sposobność jedyna i niepowrotna.

Es soll nicht von mir heissen, dass ich Deutschland
Zerstücket hab', verrathen an den Fremdling,
Um meine Portion mir zu erschleichen.
Mich soll das Reich als seinen Schirmer ehren;
Reichsfürstlich mich erweisend, will ich würdig
Mich bei des Reiches Fürsten niedersetzen.
Es soll im Reiche keine fremde Macht
Mir Wurzel fassen, und am wenigsten
Die Gothen sollen's, diese Hungerleider,
Die nach dem Segen unsers deutschen Landes
Mit Neidesblicken raubbegierig schauen.
Beistehen sollen sie mir in meinen Plänen
Und dennoch nichts dabei zu fischen haben.

I teraz jeszcze choć odwrót trudny, on jeszcze jest wolny, może robić co zechce. Tylko na to żeby postąpić dobrze, musiałby się cofnąć, upokorzyć: czyli musiałby być czem innem jak Cezar nad Rubikonem, a on sam w Pilznie. W obecności wszystkich jenerałów przyjmuje Questenberga i słucha jego propozycyi. Scena ta długa, jest obszernem opowiadaniem wszystkich antecedencyj, wszystkich zasług księcia i wszystkiego w czem zawinił, wszystkiego co doprowadziło do dzisiejszego stosunku. Ona tłómaczy i streszcza wszystko, w czem jedna i druga strona ma słuszność i w czem błądzi. To jest dalszy ciąg tejsamej obszernej expozycyi, tylko tu rzeczy ukazują się z nowej strony, a tłómaczenie jest gruntowniejsze, dokładniejsze jeszcze niż dotąd. Scena jest wspaniała. I znowu ta lwia natura tryumfuje nad małemi; cesarz ma słuszność i Questenberg ma słuszność, ale mimo to czytelnik jak Max, jak jenerałowie, staje po stronie tego, kto tęższy, kto większy, kto uratował państwo mieczem a szpilkami jest kłóty, kto się teraz tak dumnie, tak śmiało i tak pogardliwie broni. Ale teraz, kiedy propozycyę Questenberga odrzucił, teraz tamten będzie musiał wykonać swoje tajne rozkazy, a on chce czy nie chce, będzie musiał iść naprzód: *alea jacta est.*

Jeżeli jest co słabego, to akt trzeci. Naprzód *die Liebesepisode* trwa długo, rozciągnięta na cały akt prawie; powtóre, Max jeżeli jest gdzie trochę sentymentalny i słodki, nie na wysokości całej swojej roli, to tu. Tekla także, choć jest wdzięk w jej smutku przeczuciowym, nie taka jak w następnej sztuce, a zwłaszcza nie taka jak tam jest Gräfin Terzky. Ten potężny charakter pełen namiętności i dumy, nie cofający się przed intrygą, ale w wielkim stylu i tragiczny, tu zniża się do małej komedyowej intrygi, kiedy Maxa chce zatrzymać przy Wallensteinie miłością Tekli, kiedy mniema, że odgadła myśl Wallensteina samego; kobieta na wielką skalę tu drobnieje do rozmiarów małej tuzinkowej przebiegłości i intrygi.

Akt czwarty, uczta, i podpisywanie sfałszowanej deklaracyi po pijanemu, pełna życia. Wszyscy jenerałowie, każdy w swoim charakterze doskonały: a pijany Illo na końcu sam zdradza swój podstęp i może całą sprawę narazić. Nie podpisuje tylko jeden Max, który dostrzegł, że niema w akcie mowy o wierności dla cesarza, i wmawia w siebie, że to opuszczenie nie znaczy nic złego. Podpisuje Octavio: i to pierwszy jedyny jego czyn podejrzany. On kiedy podpisał, Wallensteina oszukał. Gdyby nie był podpisał, nie byłby mógł zostać tu dłużej i wiernych w wierności utrzymać; nie jest więc bez wymówki, ale Wallensteina zdradził. Max na jego miejscu byłby do Wallensteina poszedł i byłby powiedział: nie rób tego co robisz, albo ja sam cię opuszczę i za sobą pociągnę, kogo zdołam.

Akt ostatni, to tylko jedna scena między ojcem a synem, przerwana przybyciem kuryera z doniesieniem, że goniec Wallensteina złapany, a dowody układów ze Szwedem o czeską koronę w ręku cesarskich. Scena przepyszna i dramatyczna bardzo, w której Octavio otwiera oczy synowi, odsłania mu prawdę, w której smutna rzeczywistość walczy ze wszystkiemi pięknemi ufnościami i złudzeniami młodości. Niewiedzieć który z nich piękniejszy, czy ojciec w swojej rozwadze i powadze, w uczuciu konieczności, w którem przyjmuje swój urząd naczelnego wodza, w razie jeżeli Wallenstein zrobi krok ostateczny do zdrady stanu, czy syn w swojem oburzeniu na sztuki przezorności i dyssymulacyi, *der*

Staatskunst, w swojej wierze w szlachetność i czystość ludzi, w pogardzie dla krętych dróg a zamiłowaniu prostej. Co zaś najbardziej tragiczne, co tę scenę robi tak ponurą a niestety tak prawdziwą, to że oba mają słuszność, że Max nie ma jej wyłącznie: że choć czyste sumienie i honor są po jego stronie, przecież Octavio ma słuszność także i nie może robić inaczej jak robi. I na tem, na rozdarciu między ojcem a synem kończą się *Piccolomini*. Zaczyna się *Wallenstein's Tod*.

Od pierwszej sceny *Śmierci* nie ma się chwili wypoczynku, nie ma się chwili wytchnienia w tragicznej, coraz tragiczniejszej sytuacyi i wrażeniu. Wallenstein nie wié jeszcze o tem, co wié Octavio i co wiedzą Szwedzi: spokojnie oddaje się z astrologiem obserwacyi ciał niebieskich, które stoją szczęśliwie i wróżą mu dobrze. Pukanie do drzwi — teraz, tu, gdzie mu przeszkadzać niewolno? To Terzky i fatalna wiadomość, Sesina złapany, papiery przejęte! I sprawa rozstrzygnięta: człowiek źle myślał, źle chciał, skutek tych myśli i chęci zmusza go źle działać. Daremnie Wallenstein próbuje sam siebie łudzić; wmawiać w siebie i w drugich, że przejęte papiery kompromitują tylko jego przyjaciół, jego pisma tam niema: on silny, on na czele wojska może jeszcze na cesarzu zgodę wymusić. Illo i Terzky dowiodą mu łatwo, że u cesarza jest zgubiony. Szwedzi mają wierzyć, że w tych papierach jego słowo, a cesarz nie, a jego nieprzyjaciele w Wiedniu nie? Wojsko dziś wierne czy będzie niem jutro, jak się pokaże, że cesarz ma go za nieprzyjaciela? Sesina wyzna wszystko żeby siebie ocalić; nie ma odwrotu, trzeba iść naprzód: upokorzenie samo, przeproszenie, nie poprawiłoby nic, przypisanoby je słabości a nie dobrej woli. I to wszystko prawda: *„verflucht wer mit dem Teufel spielt,“* mówi Wallenstein; podał złemu jeden palec, a pochwycony jest cały, i musi robić to, o czem tylko marzył, niewinnie, jak mu się zdawało.

„Sollt' ich's nun im Ernst erfüllen müssen
Wei ich zu frei gescherzt mit dem Gedanken!“

A Szwed już korzysta z chwili, już czyha, już jest w obozie; przyjechał po ostateczne zawarcie i podpisanie układów! Wallenstein nie ma wyboru ani odwrotu, przyjąć go musi.

Ten monolog, w którym on w ostatniej chwili swojej uczciwości i niesplamionego jeszcze honoru, sam przed sobą protestuje, że tego nie chciał, rozważa skutki swego kroku. (*„Du willst die Macht die ruhig thronende erschüttern“*), wyznaje sobie, że uratować czci i stanowiska już nie może, — to jest jedna z wielkich piękności tego dramatu i poezyi całego świata. Dlaczego ten Wallenstein jest, pomimo tego co robi, sympatyczny? On robi gorzej daleko niż Cezar, kiedy przechodził Rubikon; tamten miał tę wymówkę, że szedł ratować Rzym od anarchii, zatem od zguby, i tamten nie był w zmowie z nieprzyjacielem i jego wojsk nie prowadził na swoich. Koriolan kiedy się mścił i z Wolskami szedł na Rzym, miał przynajmniej wymówkę ciężkiej krzywdy; gdyby po Ratysbonie, obrażony i skrzywdzony Wallenstein w pasyi był poszedł do Szwedów, byłby mniej winnym jak dziś, kiedy zdradza tylko dlatego, że mu się chciało być królem czeskim. A przecież jest szlachetny, przecież więcej się go żałuje niż potępia, dlaczego? Dlatego właśnie że nie chciał, dlatego że

Beim grossen Gott des Himmels, es war nicht
Mein Ernst —

dlatego że nie miał zdradzieckiej natury, ani zdradzieckiego zamiaru

„wär' ich, wofür ich gelte, ein Verräther
Ich hätte mir den guten Schein gespart —

że u niego *„Kühn war das Wort, weil es die That nicht war“* — i ta lepsza natura pociągnięta mimowowoli do czynów siebie niegodnych, to sprawia, że Wallenstein jest sympatyczny. Ta konieczność zaś, ta fatalna konsekwencya złego, która go zmusza iść dalej wbrew sumienia i honoru, a z żalem i zgryzotą, to jest co go robi tak tragicznym, i to jest ta głęboka mądra prawda postaci i dramatu. Chciałoby się wiedzieć, u nas właśnie, gdzie ten hetman zbuntowany powtarzał się tyle razy w historyi, czy Lubomirski naprzykład zanim swój rokosz podniósł, kiedy go Austrya łudziła nadzieją korony, czy miał jaką chwilę takiej z sobą samym szczerości i żalu, czy miał taką naturę szlachetną, jaką tu

Schiller dał Wallensteinowi, który robi wrażenie niezmiernie przejmujące, kiedy kazawszy już zawołać szwedzkiego pułkownika, patrzy na drzwi swego pokoju i mówi:

Noch ist sie rein — noch! das Verbrechen kam
Nicht über diese Schwelle noch — So schmal ist
Die Grenze, die zwei Lebenspfade scheidet!

Czemu pozwala, żeby występek przeszedł jego próg? czemu, jeżeli ma świadomość i zgryzotę, nie zostanie nieskażonym? Toby mógł jeszcze, ten wybór ma: złożyć dowództwo, odstąpić, a nie splamić się. Tak, toby mógł, ale tego on nie chce. „*Verflucht wer mit dem Teufel spielt,*“ a klątwą jest nie złych czynów tylko, ale i złej myśli nie odpartej, złej chęci nie przezwyciężonej, „*dass sie fortzeugend Böses muss gebären*“ — i szwedzki pełnomocnik przestępuje próg księcia Friedlandu.

I znowu wspaniała scena. Wszystkie pozory siły i dyktowania warunków, cała duma hetmańska i książęca postawa na nic, Wallenstein jest w ręku Szweda, jest od niego słabszy. Jak tylko nie chce wyrzec się pokusy i odstąpić, pokusa panuje nad nim. Wczoraj jeszcze on był silniejszy, był Szwedom potrzebny, mógł dyktować warunki; dziś, kiedy Sesina wzięty, on potrzebuje Szwedów a nie oni jego, i ich warunki przyjmować musi. Bardzo mądrze, i z zupełnem prawem korzysta szwedzki pułkownik ze swego szczęśliwego położenia, a Wallenstein zanim jeszcze swój zły czyn spełnił, już zbiera zadatek jego owoców, pierwsze upokorzenie od tego nieprzyjaciela, z którym się wdał, a który przemawia do niego w całych pozorach uszanowania, jak pan, i jak człowiek uczciwy do takiego któremu nie wierzy. I znowu przypomina się historya polska, Targowiczanie i ich stanowisko w Petersburgu.

I jeszcze ostatnia, tragiczna chwila wahania

Wie war's mit jenem königlichen Bourbon,
Der seines Volkes Feinde sich verkaufte
Und Wunden schlug dem eignen Vaterland?
Fluch war sein Lohn, der Menschen Abscheu rächte
Die unnatürlich frevelhafte That.

Wspomnienie niezmiernie trafne o człowieku wzgardzonym przez całą Europę za postępek takisam, i wzgardzonym słusznie, bo

Die Treue, sag' ich euch,
Ist jedem Menschen, wie der nächste Blutsfreund,
Als ihren Rächer fühlt er sich geboren.

Jeszcze się zdaje, że może Wallenstein paktu nie podpisze, że zwycięży szatańską pokusę; w tem, na ważącą się szalę jego postanowień rzuca swoje słowo — Gräfin Terzky [1]).

Czy ona jest taka szatańska, przewrotna i zła? czy zbrodnicza nieludzka natura, jak Lady Macbeth, przebiegła i udająca jak Elżbieta, bezczelnie zła jak Katarzyna? Bynajmniej. Jeżeli gdzie, to w *Wallensteinie* ma Schiller tę miarę i tę mądrość, że natur i zamiarów ludzkich nie robi gorszemi niż koniecznie potrzeba, że tragiczność mieści właśnie we wpływie i działaniu złego na natury szlachetne. Gräfin Terzky jest w rozmiarach swojej natury kobiecej nie więcej zła jak Wallenstein, i do niego podobna ambicyą i dumą, tylko temperament ma inny; o ile on ociągający się i powolny, chętnie unikający ostateczności, o tyle ona namiętna, gwałtowna, gotowa zawsze wszystko na jednę kartę postawić. Kobieta przytem, do swoich bardzo a do Wallensteina fanatycznie przywiązana, zdaje się, że przywiązana także do niższego od siebie męża, ona nie wychodzi ze swojej roli kobiecej, ona dość dobrze słucha i ulega, ona nic ma pretensyi rządzić, bo wie, żeby jej Wallenstein rządzić nie pozwolił, ale ma pasyę mięszać się do rządów i do polityki, lubi tajemnicę i intrygę. Nie ma wyjątkowej zdolności Elżbiety lub Katarzyny, ale ma i rozum i energię, i jak zwykle kobiety więcej politycznej namiętności niż politycznego zmysłu. Ona jest jedyną może w poezyi kobietą, jakich w życiu było wiele w nowszych wiekach, kobietą w prywatnem życiu, a kobietą

[1]) Marya Magdalena Lobkowitz, hrabina Trzka, była wedle zeznań współczesnych i nowszych badań, nieledwie głową spisku zawartego między jenerałami Wallensteina a Szwedami. Umarła przed jego śmiercią; siostrą jego zrobił ją Schiller, który zresztą jej (jak innych osób) charakter i rolę odgadł tak szczęśliwie, że zgadza się niemal we wszystkiem ze świadectwami współczesnemi.

polityczną. Ona jest bardzo podobną do tych namiętnych, odważnych, rozumnych i intrygujących pań, których nie było może między Niemkami XVII wieku, ale których we Francyi, we Frondzie, było wiele. Pani Longueville i pani Chevreuse i księżna Palatynowa, wszystko to (choć Schiller o nich zapewne nie myślał) swojemi losami nie tak tragiczne, ale swoją naturą takie jak Gräfin Terzky. Od naszej Maryi Kazimiery i lepsza, i mądrzejsza, i większa, byłaby do naszej Maryi Ludwiki dość podobna tęgością swego charakteru, popędliwością swego temperamentu i zmysłem intrygi. Z tą różnicą, że Marya Ludwika miała grunt wiary i bojaźni Boga i mogła się na śmierć zamartwić, ale nie rozmyślnie odebrać sobie życie.

Nic mądrzejszego, nic bardziej po kobiecemu zręcznego i przebiegłego, jak sposoby i racye, któremi Gräfin Terzky kusi Wallensteina do podpisania fatalnego paktu. Trafia do męskiego charakteru, do jego uczucia wielkiego człowieka, który w stanowczej chwili cofać się nie powinien; z ironią delikatną, a cienką i ostrą jak brzytwa, tłómaczy mu, że jeżeli chce, może się jeszcze cofnąć *„auch die Tugend hat ihre Helden, wie der Ruhm, das Glück“* i on może bezpiecznie, jeżeli się Cesarzowi podda i zgodzi *„nichts mehr zu gelten, zu bedeuten“ — ein grosser Prinz bis an sein Ende — scheinen.“* Zachwiała go, ale go nie zwyciężyła. Dopiero kiedy trafiła do jego lepszych uczuć, do jego dobrej wiary i czci, kiedy te otumaniła, tłómacząc, że on się tylko broni, bo Cesarz pierwszy podejrzywać go zaczął; że zaufania nie zdradza, bo nie ufano mu nigdy, tylko się go obawiano, dopiero rozbroiwszy sofizmami jego sumienie, które łatwo i chętnie rozbroić się samo dawało, dopiero znalazła drogę do jego woli i wygrała! Wallenstein każe wołać Wrangla, rzecz skończona, złe się stało. A przepysznie kończy się przepyszna scena i cały ten akt: Illo i Terzky i Hrabina cieszą się, że postawili na swojem i widzą już koronę; Wallenstein mędrszy, sądzi swój krok głębiej, i rzuca złowrogie a prawdziwe światło na jego skutki, kiedy mówi

Frohlocke nicht!
Denn eifersüchtig sind des Schicksals Mächte
Voreilig Jauchzen greift in ihre Rechte.

Den Samen legen wir in ihre Hände,
Ob Glück, ob Unglück aufgeht, lehrt das Ende.

Jede Unthat
Trägt ihren eignen Racheengel schon,
Die böse Hoffnung, unter ihrem Herzen.

Zaślepiony w swojej przyjaźni, w wierze w swoją gwiazdę, Wallenstein wyprawia sam Octavia z częścią wojska z obozu (*Du übernimmst die spanischen Regimenter* etc. akt II, sc. I) — i to, ta maleńka scena, posuwa rzecz naprzód, pcha Wallensteina do zguby; tragiczne jest choćby samem milczeniem Octavia, który po raz ostatni, ale tym razem stanowczo zdradza zaufanie, oszukuje. Max zostaje — *Diesen da behalt' ich hier* — i zaczyna się rozmowa, w której młody fanatyk przejrzał, musi sądzić i potępiać a nie może przestać kochać; chciałby módz dalej czcić i wielbić i błaga, a stary i mędrszy tłómaczy się, i czuje że wytłómaczyć nie może. A jeżeli Max jest śliczny w swojem cierpieniu, w upadku swojej wiary i swoich nadziei, w czystości swoich uczuć a natarczywości swoich próśb gorących, to chyba jeszcze piękniejszy jest Wallenstein w swojej łagodności, w swojem zrozumieniu jego uczucia, w swojem zdziwieniu i żalu, że go potępia ten, który mu wierzył ślepo a kochał najbardziej, którego on także — jego jednego — kochał naprawdę i więcej niż sam wiedział. Ten zrywający się stosunek czułej przyjaźni dwóch męskich serc, z których jedno ma zapał i uwielbienie, a drugie ojcowską jakąś czułość i upodobanie w szlachetności drugiego, to jest i sytuacya bardzo piękna, wzruszająca a nie zużyta, i scena wykonana cudownie. Wallenstein nie z wyrachowania tylko, nie z podstępu teraz dopiero wtajemnicza Maxa w swoje zamiary i czyny — on mu dotąd nie mówił, bo mu naprawdę chciał walki oszczędzić, nie chciał go dręczyć

Der Jugend glückliches Gefühl ergreift
Das Rechte leicht, und eine Freude ist's,
Das eigne Urtheil prüfend auszuüben,
Wo das Exempel rein zu lösen ist.

Doch, wo von zwei gewissen Uebeln eins
Ergriffen werden muss, wo sich das Herz
Nicht ganz zurückbringt aus dem Streit der Pflichten,
Da ist es Wohlthat, keine Wahl zu haben,
Und eine Gunst ist die Nothwendigkeit.

Może i dlatego milczał, że się bał Maxa i sądu jego prawego sumienia. Dziś już milczeć nie może, prawdę wyznaje, a sąd ten słyszy surowszy niż się spodziewał

Me n General! — Du machst mich heute mündig.
Denn bis auf diesen Tag war mir's erspart
Den Weg mir selbst zu finden und die Richtung.
Dir folgt' ich unbedingt. Auf dich nur braucht' ich
Zu sehn und war des rechten Pfads gewiss.
Zum erstenmale heut verweisest du
Mich an mich selbst, und zwingst mich, eine Wahl
Zu treffen zwischen dir und meinem Herzen.

Ten wiersz przypomina się zwykle wiele razy w życiu. Kiedy się zdarzy, że mniejszem pokaże się to, co się wielkiem zdawało; że w sercu, na którem polegało się zupełnie, znajdują się słabości; w charakterze, który się niezłomnym zdawał, jakieś pierwiastki małości choćby nieszkodliwej; kiedy człowiek się przekonał, że musi sądzić i brać *cum grano salis* tych, którym pragnął bezwzględnie tylko wierzyć i ich podziwiać, zawsze staje w oczach Max, a konieczność polegania na swojem więcej niż na cudzem sumieniu i zdaniu, odzywa się w sercu słowami *„Du machst mich heute mündig.“* Spotyka nas to nieraz, spotyka nie od starszych tylko, ale i od rówienników, spotyka w młodości i spotyka do śmierci; zwykle im dłużej się żyje, im więcej życie porywa ludzi w swoje zębate koła, tem częściej doznaje się tego wrażenia, a zawsze z tymsamym smutkiem, z temsamem rozdarciem. Szczęśliwy ten, komu Bóg zostawi długo, jak najdłużej, bodaj jeden wielki umysł i bodaj jedno wielkie serce, jednego człowieka wyższego niż sam, przy którym może zawsze czuć się małoletnim choć pod siwym włosem; o którym może sobie śmiało i z czystem sumieniem mówić: *auf ihn nur brauch ich zu sehen, und bin des rechten Pfad's gewiss.*

A jak pięknie, jak trafnie biedny Max zbija Wallensteina, i dowodzi mu, że tonie wojna ale zdrada! To straszne słowo, prawdziwe, pada nareszcie z tych ust najczystszych, i pada daremnie. Wallenstein, który przy swojem zostać chce, tumani sam siebie prawdą, która jest wielka i wspaniale wypowiedziana, ale której on w tym razie sofistycznie nadużywa

Schnell fertig ist die Jugend mit dem Wort,
Das schwer sich handhabt, wie des Messers Schneide;
Aus ihrem heissen Kopfe nimmt sie keck
Der Dinge Mass, die nur sich selber richten.
Gleich heisst ihr alles schändlich oder würdig,
Bös oder gut — und was die Einbildung
Phantastisch schleppt in diesen dunkeln Namen,
Das bürdet sie den Sachen auf und Wesen.
Eng ist die Welt, und das Gehirn ist weit.
Leicht bei einander wohnen die Gedanken,
Doch hart im Raume stossen sich die Sachen;

Ofiarę Maxa, ten pomysł żeby jeszcze teraz zrobić to, co powinno było zrobionem być dawno, co prawy głos czci i wiary wskazuje, pojechać do Cesarza albo choćby i ustąpić, Wallenstein odrzuca, i czując że przechodzi Rubikon, rzuca się śmiało w jego fatalne nurty

— Ergib dich drein. Wir handeln, wie wir müssen.
So lass uns das Nothwendige mit Würde,
Mit festem Schritte thun. — Was thu' ich Schlimmres
Als jener Cäsar that, dess Nahme noch
Bis heut das Höchste in der Welt benennet?
Er führte wider Rom die Legionen,
Die Rom ihm zur Beschützung anvertaut.
Warf er das Schwert von sich, er war verloren,
Wie ich es wär', wenn ich entwaffnete.
Ich spüre was in mir von seinem Geist.
Gib mir sein Glück! Das andre will ich tragen.

Rozeszli się; widzieć się jeszcze będą, ale zejść się już nie mogą, a w pierwszej chwili po złym czynie spada na Wal-

lensteina znowu kara, odstąpienie, tego, na którego najbardziej liczył; potępienie od tego, którego najbardziej kochał. Jego pycha może udawać że mu to obojętne i nie szkodzi, ale na dnie sumienia musi zostać pytanie, czem on być musi i co musiał zrobić, jeżeli go najlepsi opuszczają.

Ci gorsi, te grubsze natury, które przy nim zostają, widzą przecież jaśniej od niego, mają instynkt i rozsądek, który jemu odjęła wiara w gwiazdy, na którym często zbywa ludziom wielkim w chwilach stanowczych i w jakichś szczegółach napozór małych, które ich potem gubią. Ten głęboki znawca ludzi wierzy zupełnie w Octavia: tak wierzył Cezar w Brutusa. Same ich zalety, sama strona ludzka i piękna w ich naturze, obraca się przeciw nim i przyczynia się do ich zguby. Ale ta ufność i łatwowierność Wallensteina, ta jego wierność w przyjaźni, kiedy już raz ma kogo za przyjaciela, to jest rys ładny i sympatyczny, jeden z tych, dla których się go lubi i żałuje, a jego opowiadanie o śnie przed bitwą pod Lützen, jest nietylko potrzebną charakterystyką jego wiary w przeznaczenie, ale jest jedną z bardzo pięknych teatralnych narracyj.

A tymczasem z każdą sceną zawodzi jakaś rachuba, opuszcza jakiś korpus, zbliża się powoli mierzonym krokiem, ale niepowstrzymana i nieodwrócona zguba. Octavio wyjeżdża, ale czasu nie traci. Jeden po drugim z tych, co po pijanemu podpisali deklaracyę, wytrzeźwiony, oświecony przez Octavia, miarkuje co zrobił i ucieka chyłkiem ze swojem wojskiem. Doskonały i wierny swojej naturze tępej i grubej jest Isolani, kiedy do wierności Cesarzowi wraca. Przy Wallensteinie zostaje tylko Buttler, przyszły sprawca jego śmierci. Czy było zupełnie godnem Wallensteina, kiedy ten Buttler prosił o tytuł hrabski, pochlebiać mu w oczy a za plecami wyśmiewać go przed Cesarzem i pisać żeby mu tytułu odmówiono? Octavio tłómaczy to w ten sposób, że Wallenstein chciał Buttlera do siebie przywiązać a do cesarza go zrazić. Ale taki niski pomysł, wierzmy, że wyszedł z głowy Illa lub Terzkiego, jak pomysł sfałszowanego aktu, a że Wallenstein nie raczył o nim wiedzieć. To jedna rzecz, która do jego wielkości niezupełnie przystaje. Jakkolwiekbądź wydała skutek, Buttler zostaje.

Patetyczna scena między ojcem a synem, w której Max sądzi ojca jak przed chwilą sądził Wallensteina, w której ukazuje się już zmienionym zupełnie, już cały jego świat runął i on w rozpaczy chce tylko jeszcze Teklę pożegnać na wieki, a wié że wyrzec się jej musi, bo do złego skusić się nie da; scena obustronnego żalu i wyrzutu, zakończona serdecznem przyjacielskiem uściśnieniem, smutnem dla nich, bo czują oba, że tak jak byli, tak z sobą nie będą już nigdy; smutniejszem dla czytelnika, który wié, że to ich ostatnie uściśnienie; i drugi akt się kończy, akcya, która dotąd zmierzała do przesilenia, teraz się przesili.

I teraz wali się wszystko jedno po drugiem. Zawód po zawodzie, a klęska po klęsce biją w Wallensteina jak pioruny w dąb; wszystkie rachuby i kombinacye zawodzą, cała budowa jego planów trzaska i zapada się jak w trzęsieniu ziemi, jak zuchwała wieża Babel spiętrzona w niebo a w jednej chwili rozsypana w gruzy. Takiego nawału i takiego stopniowania przeciwności, takiego upadku człowieka ze szczytu potęgi w czasie tak krótkim, niema chyba w teatrze nowoczesnym. Wspaniały upadek Wolseya w *Henryku VIII* Szekspira, jest naprzód epizodem tylko, a potem nie jest skutkiem tylu i tak wielkich przyczyn, ani tak tragicznego zbiegu wszystkich przeciwności naraz. Są rzeczy, z któremi niczego na świecie porównywać nie można; jedną z takich jest Edyp Sofoklesa, kiedy jedno po drugiem spada na niego odkrycie jego nieszczęścia. Ale bez porównania można powiedzieć, że te przeciwności, które spadają na Wallensteina w trzecim akcie, jako wrażenie tragiczne i jako niewstrzymany postęp, jako powódź nieszczęścia, która rośnie, wzbiera, przybliża się i zatapia, że to zasługuje na epitet jeden z najrzadszych na świecie, to jest wielkie. Wielkie samo przez się, przez prawdę i grozę konsekwencyi złego, i wielkie przez Wallensteina samego. Taki jak on tutaj, mógł i musiał być jeden tylko, Napoleon po Lipsku, Napoleon przed Fontainebleau, kiedy zdradzony, opuszczony, zwyciężony „*ein entlaubter Stamm*“ rwał się jeszcze jak zraniony lew i czuł, że „*innen im Marke lebt die schaffende Gewalt die sproszend eine Welt aus sich geboren.*“ On tak musiał czuć, tak musiał obnażoną głowę stawiać przeciw piorunom, i mieć

może pewną rozkosz w tej walce; w tem pytaniu, „co mocniejsze, co twardsze, pioruny czy ja?“ A kiedy się zwyciężonym widział, kiedy podpisywał abdykacyę albo schodził z pola bitwy pod Waterloo, musiał być tak ponurym i milczącym, jak Wallenstein, kiedy po ostatniej próbie, wojska przy sobie zatrzymać nie zdołał; kiedy mu się wszystko z rąk a ziemia z pod nóg wysunęła. Tragiczniejszego jak trzeci akt *Wallensteina* niema nic w dramacie świata, i może niema nic wspanialszego; są tylko rzeczy równe, choć inne, piękniejszych niema.

Jak pierwszy powiew wiatru przed burzą, jak w muzyce czasem kilka cichych a złowrogich akordów przed czemś wstrząsającem a rozdzierającem, tak tu przed tragicznemi zdarzeniami idą złe przeczucia i smutne wrażenia kobiet. To Gräfin Terzky, która zawsze w swojej myśli przywiązania Piccolominich do sprawy Wallensteina przez Teklę, odsłania prawdę Tekli — a Tekla ugodzona w samo serce, widzi tę prawdę lepiej, całkowiciej, niż ona; widzi, że to nieszczęście, ruina, Bóg wié co w przyszłości; widzi, że Max Wallensteina odstąpić musi; widzi, że jakkolwiek skończy się to dla ojca, dla matki skończy się śmiercią, a dla niej życiem smutniejszem od śmierci. To księżna sama, która nic nie wié, ale tak wszystko przeczuwa trafnie, że jej prawdy odkryć nie śmią, a ta prawda, którą oni wiedzą, to tylko mała, maleńka część tej, która już jest i za chwilę na nich spadnie.

Wallenstein wrócił do równowagi, opanował walki i wyrzuty sumienia; powrotu niema, za siebie patrzeć próżno, patrzy przed siebie, gdzie ukazują się pomyślne nadzieje. Jego sprawa nie stoi tak źle: lada chwila przypędzi goniec z wieścią, że Szwedzi dostali się do Pragi, i on pociągnie do swojej przyszłej stolicy. Wiernych ma przy sobie wielu. Sam Buttler, ten Buttler, od którego odpychał go zawsze jakiś wstręt, jakiś niewytłómaczony strach, tensam z własnego popędu oświadczył się za nim, i siebie i swój pułk oddał na jego usługi. Ten trafny instynkt, to przeczucie nieprzyjaciela, a obok niego to złudzenie i zaślepienie sprowadzone obłudną zdradą Buttlera; ta ufność, z jaką Wallenstein oddaje mu się w ręce, i szlachetność, z jaką sobie wymawia,

że go swoją niechęcią krzywdził; ten stosunek ofiary do mordercy, to jest mały podrzędny szczegół, ale do zupełności tragicznego wrażenia przyczynia się bardzo. Szczegółem także jest to wrażenie, z jakiem Wallenstein dowiaduje się o miłości Maxa i Tekli, ale co za szczegół wspaniały ta jego rozmowa z żoną i z siostrą, w której kobiety (nawet Hrabina) bronią sprawy tej zakochanej pary, a duma mężczyzny nie pyta o łzy córki, o szczęście młodzieńca, którego kocha jak syna. Wallenstein tak się ma za coś większego od Maxa, że jego myśl o córce uważa niemal za zniewagę, ma ją za złe; a rozczulać się *wie ein weichherziger Vater* nie myśli, *Meinen Eidam will mir auf Europen's Thronen suchen* — ta córka, to także cegła w budowie jego wielkości, przez nią on swoje nowe królestwo spokrewni i sprzymierzy z odwiecznie panującemi domami. Coby dał za to w piątym akcie, po śmierci Maxa, gdyby mógł cofnąć te słowa; coby za to dał choć nie wié o zniknięciu Tekli!

Hätt' ich vorher gewusst was nun geschehen,
Kann sein, ich hätte mich bedacht — kann sein
Auch nicht...

On i po stracie Maxa nie wié czy byłby zdołał przemódz się, i dla niego, dla córki, swoją miłość własną poświęcić. Przecież ten żal za Maxem, to przypuszczenie tylko, że może byłby przeniósł jego nad koronę, to pozwala myśleć, że gdyby był przewidział co się stać miało, *„es hätte mir das Herz wie jetzt gesprochen.“*

Ale w tej chwili, kiedy marzy dumnie o koronie i o królewskich związkach dla córki, uderza pierwszy grom w budowę jego marzeń: pierwszy i najsłabszy. Isolani zniknął, jego Kroaci odeszli. Terzky przerażony tą pierwszą defekcyą, która może być przykładem i początkiem innych, nie może ukryć wzruszenia; kobiety widzą, że stało się coś złego: złego więcej; Illo przybiega i donosi, że Maradas, Esterhazy, Götz, Colalto, Kaunitz, wszyscy ze swemi siłami odstąpili, wrócili do Cesarza; sprawa zaczyna stać źle, pomiędzy wojskiem niepokój, rozruch:

Es ist ein Rennen und Zusammenlaufen
Bei allen Truppen. Niemand weiss die Ursach.

Geheimnissvoll mit einer finstern Stille,
Stellt jedes Corps sich unter seine Fahnen,
Die Tiefenbacher machen böse Mienen,
Nur die Wallonen stehen abgesondert
In ihrem Lager, lassen niemand zu
Und halten sich gesetzt, so wie sie pflegen.

Wallenstein jeden spokojny, albo spokój udaje, głowy i zimnej krwi nie traci — wszyscy stracić ją mogą ale nie wódz, i z przepysznym filozoficznym spokojem daje krzyżyk na drogę Kroatowi, który *folgt dem Gott dem er sein Leben-lang am Spieltisch hat gedient*, Fortunie, a który odchodząc nie zerwał żadnego drogiego ludzkiego związku przyjaźni. Ale i taki związek zerwany. Pułk Tiefenbach wypowiada posłuszeństwo i pokazuje na to rozkaz cesarski, rozkaz, żeby nikogo nie słuchał tylko jenerał-lejtnanta Piccolomini! *Et tu Brute*, które teraz Wallenstein mówi, jest przepyszne. Nie jest złamany, nie jest ugięty, ale jest zraniony w serce, ugodzony w swoją wiarę, a najpiękniejszy przez to, że się tej łatwowierności, tej bezbronności uczciwego człowieka przeciw zdradzie nie wstydzi.

O nimmer schäm' ich dieser Schwachheit mich!
Religion ist in der Thiere Trieb,
Es trinkt der Wilde selbst nicht mit dem Opfer,
Dem er das Schwert will in den Busen stossen.
Das war kein Heldenstück, Octavio!
Nicht deine Klugheit siegte über meine,
Dein schlechtes Herz hat über mein gerades
Den schändlichen Triumph davon getragen.
Kein Schild fing deinen Mordstreich auf, du führtest
Ihn ruchlos auf die unbeschützte Brust,
Ein Kind nur bin ich gegen solche Waffen.

A swój żal po zdradzie Octawia wypowiada przed zdrajcą, pociechy szuka w wierności prawego Buttlera, tego Buttlera, który mu gotuje śmierć, który teraz zadał mu cios śmiertelny. Ten goniec z Pragi, którego Wallenstein czeka jak zbawienia, ten goniec, który ma przynieść wieści o wzięciu Pragi przez Szwedów, poczem dopiero odkryje się prawdę przed wojskiem, a olśnione tym sukcesem i siłą swego wodza, łatwiej zatrzyma się przy sobie i zaprowadzi gdzie zechce; ten goniec jest od kilku godzin. On przyniósł wieść, że Praga nie wzięta ale stracona, a zatrzymany przez warty przez Buttlera na to nasadzone, wydać musiał i swoje papiery, i te, z rąk do rąk, od żołnierza do żołnierza przechodząc, doniosły do wiadomości wojska nietylko że Praga stracona, ale że wszystkie wojska w Budweis, Tabor, Braunau, Königingrätz, w Bernie i w Znaimie opuściły wodza, a Cesarzowi nanowo przysięgły, i że on sam, Wallenstein, wyjęty z pod prawa — *Ihr selbst mit Kinsky, Terzky, Illo, seid geächtet.*

Jego pierwsze wrażenie jest imponujące. Pomiarkował się odrazu, w jednej chwili ocenił i zgłębił położenie, jak przystało na wielkiego człowieka, na wodza o wzroku orlim i śmiałym duchu. I prawie woli że się tak stało, że od jednego zamachu spadł na dno jak mógł najgłębiej. Przynajmniej teraz rzeczy stoją jasno, a on w tym upadku, w tej konieczności już obrony własnej, znajdzie nową siłę, nowy popęd, nową sprężystość swego geniuszu. Te wszystkie defekcye i klęski, które zmieniają zupełnie jego położenie, stanowią także i pewien odstęp czy zwrot w tym cudownym akcie. Zdaje się, że spadł już jak mógł najniżej, że wyczerpał całą miarę przeciwności, oswoił się z tą myślą, z tem nowem położeniem, i on i potrochu jego otoczenie, kiedy w drugiej połowie aktu spadnie na niego klęska nowa i ostateczna: bunt w wojsku. Ta pierwsza połowa aktu zamyka się krótką sceną między kobietami, w której księżna dowiaduje się prawdy *empört hat sich der Herzog!* — Potem zmiana dekoracyi, i sytuacya nowa otwiera się tym przepysznym monologiem, w którym Wallenstein uspokojony już zupełnie i pan siebie samego, nie myśli ani rozpaczać ani się cofać, bo czuje się sam sobą, jest tensam jaki był, a ta świadomość jego gieniuszu wyraża się u niego tak pewno i tak dumnie, takie jest w nim poczucie swojej siły, że znowu staje w oczach Napoleon. Ten, kiedy na Elbie o swoim upadku rozmyślał a o wylądowaniu we Francyi marzył, musiał tosamo i taksamo zupełnie o sobie myśleć — całe jego życie na El-

bie musiało być tylko rozciągniętym na kilka miesięcy monologiem *Wallensteina.*

Akcya, która na chwilę spoczęła, podnosi się nanowo; ukazuje się jakiś promyk nadziei, może się da uchwycić. Kirysyery Maxa wysyłają deputacyę, żeby im Wallenstein szczerze powiedział, co zamyśla i co robi; najlepsze, najrozumniejsze wojsko nie odstępuje wodza łatwo, a jeszcze wodza, za którym przepadało zawsze. Jakim wodzem, jakim znawcą natury żołnierza okazuje się Wallenstein w tej scenie, jak ich ujmuje zaufaniem, pamięcią o każdym, jak przypomina wspólne zwycięstwa! Ale znając ich wie, że prawdy powiedzieć im nie może; nie kłamie kiedy mówi, że Szwedów chce tylko użyć za narzędzie, ale i prawdy też nie mówi, nie jest tak szczerym i otwartym jak oni, podchodzi ich. I już prawie jego dawny urok wywarł swój skutek, już ich prawie ma — gdyby nie Buttler. Ten czuwa, i bojąc się żeby Wallenstein nie pozyskał Pappenheimerów, wpada robić mu uwagi i wyrzuty — pułki Terzkego zdzierają orły cesarskie ze sztandarów — *es heiszt den Aufruhr öffentlich erklären.* Z tych słów kirysyery dowiedzieli się prawdy i nie mówiąc jednego słowa, odchodzą — nawrócić się nie dadzą, ostatnia deska zbawienia uchwycić się nie dała.

To co dalej, to jest już tylko zakończeniem i uzupełnieniem tej sytuacyi, tej kryzys, jaką jest akt trzeci, ale zakończeniem godnem początków i na ich wysokości. Bunt w wojsku, kirysyery chcą z bronią w ręku szukać swego pułkownika, którego myślą że Wallenstein więzi; inni strzelają do oficera, którego wysłał do nich z rozkazem; a kiedy wódz zaufany w swoją nad nimi przewagę wychodzi sam, pewien że jak zawsze tak teraz samem swojem ukazaniem się zrobi co zechce, że na jego słowo, na jego widok *kehrt der empörte Sinn Ins alte Bette des Gehorsam's wieder* — nie słuchają, i wraca przekonany że jest sam, że swoją sprawę przegrał, i nic mu nie zostało, tylko czemprędzej do Eger, bliżej Szwedów uciekać. *Die Armee hat ihn verlaszen, und es ist miszlungen.*

Ale w to zakończenie wplątana jest miłość Maxa do Tekli i ich pożegnanie. Walka obojga, jego kiedy nie mogąc oderwać się od wszystkiego co kocha, zdaje na jej sąd

co ma robić, a prosi żeby mu kazała zrobić *nicht das Grosze nur das Menschliche* — jej, która odpowiada *Wie du dir sebst getreu bleibst bist du's mir* — te wszystkie rozpacze miłości, która się już nie waha wyznać przed całym światem, bo nie ma już nic do stracenia *(das Geheimniss ist für die Glücklichen),* ta męczarnia ostatniego pożegnania i czarna rozpacz z jaką wychodzi Max, obiecując sobie zginąć w pierwszym boju, to jest wprawdzie tylko *eine Liebesepisode,* ale jako taka, jedna z najbardziej wzruszających i patetycznych. Jednak jest w tych scenach coś, co wzrusza i rozrzewnia bardziej: przyjaźń nie jest namiętnością, nie rządzi światem, nie zburzyła Troi, ale tu przemawia chyba rzewniej i bardziej chwyta za serce, niż niezwyciężona miłość. I kiedy Wallenstein Maxa prosi żeby został, kiedy się sam rozczula, kiedy przypomina czem sobie nawzajem byli, to ta męzka czułość, ta rzewność wielkiego, silnego, niby zimnego, może przez to że tak rzadka, ale wygląda tak pięknie i tak rozbraja, że jak Max potrzebuje całej mocy duszy i całego heroizmu, żeby się nie rzucić w ramiona Wallensteina i nie zostać, tak spektator w teatrze (jeżeli *Wallenstein* jest dobrze grany) musi się dobrze trzymać, żeby się nie dać wzruszyć i rozstroić aż do płaczu.

Na dwa ostatnie akty zostało treści mało; wszystko się stało, brak tylko końca, zabójstwa. Jednak czy kto spostrzegł się lub może spotrzedz, że akcya już skończona, że ona ustała? czy kto powie, że te akty są puste albo mniej od pierwszych zajmujące; czy wrażenie po nich mniejsze? Początek czwartego, rozmowa Buttlera z Gordonem komendantem Egry, trwa istotnie zadługo, ale to jedyny moment kiedy zajęcie słabnie, bo zresztą ten akt jest cichszy, nie tak tragiczny jak trzeci. Ale jak Meyerbeer w *Hugonotach* po kolosalnym chórze sprzysiężenia, umiał zrobić wrażenie miłosnym duetem tak tu po przepychach aktu trzeciego, po tem zawaleniu się świata, po tej tragedyi wielkiego człowieka, robi wrażenie nieszczęście biednej dziewczyny. Max zginął, zginął jak desperat, w pierwszej potyczce, szukał śmierci — Tekla nie dała sobie ukryć prawdy. Co śliczne, to że po tem nieszczęściu obchodzi się z nią najczulej i najdelikatniej ojciec. On rozumie najlepiej czego jej trzeba, on jej

zostawia wolność, czuje że trzeba jej dać robić to, czego jej instynkt pragnie, pozwala na rozmowę ze Szwedem, liczy na jej męstwo. A w tej rozmowie, w tem męstwie i w swoim żalu, biedna Tekla działa na to współczucie, które, jak już Arystoteles mówił, tragedya powinna obudzić. Czy jej pomysł, to zniknięcie, ta ucieczka do grobu Maxa, jest dobrem zakończeniem jej roli? Są tacy, którzy je ganią. Jednak jakoś skończyć musiała; po tych wszystkich strasznych przejściach nie mogła pójść za innego, być szczęśliwą i mieć dużo dzieci. Umrzeć? jakim sposobem? Jej przecież nikt zabić nie mógł, nie miał za co. Odebrać sobie życie? naprzód byłoby tego za wiele, skoro już tak kończy Gräfin Terzky, a powtóre toby nie był koniec dla Tekli, nie w zgodzie z jej naturą, ona na to za szlachetna, za mężna i ma zawiele zmysłu moralnego. Jak Max nie skończył, tak i ona nie mogła skończyć samobójstwem. Jednak jakoś ze sceny zejść musiała. Poszła więc ślepo, nie pytając, za tem uczuciem, które każdego po stracie zawsze owładnie, za tą potrzebą, żeby być przy zwłokach, żeby być na grobie tego, kogo się straciło. Ona robi tyko to, co robi każdy z nas kiedy chce być na pogrzebie krewnego lub przyjaciela. Że u niej to uczucie i ta potrzeba występuje namiętnie, że jej każe o wszystkiem zapomnieć, to nic dziwnego. Ona Maxa kochała, ona go straciła wśród okoliczności najboleśniejszych, i po przejściach tak strasznych, że niemi wstrząśnięta ona jest wyrzucona z równowagi i nie wie co robi, tylko szuka tej jedynej pociechy, jaką jej instynkt rozpaczy wskazuje. Ona nie pyta i nie myśli co będzie jutro, co z tego wyniknie; a jeżeli myśli, to przypuszcza, że jeżeli dożyje, to wróci do rodziców. Ona tego nie wie, że tej nocy ojciec będzie zabity, matka umrze, i że już ich nigdy nie zobaczy. Gdyby wiedziała, zostałaby przy nich, zginęłaby z nimi. Rozdzierające jest to pożegnanie z matką, to „dobranoc," które sobie mówią, jakżeby jutro rano miały sobie powiedzieć „dzień dobry," kiedy matka nie wie, że Tekla za chwilę dom opuści, a Tekla nie wie, że matki nie zobaczy już nigdy. Jej monolog przed tem rozstaniem jest oczywiście najświetniejszym ustępem tych scen i całego aktu. A cokolwiek krytyka mówić będzie o Maxie i Tekli, tego nie zmieni, że ludzie zawsze ich będą znać i pamiętać, zawsze ich imię dawać miłości szlachetnej a smutnej, zawsze powtarzać ich słowa, i zawsze myśląc o ich dwóch postaciach i o ich nieszczęśliwych losach, mówić bez żartu, ale ze smutkiem i współczuciem *das ist das Loos des Schönen auf der Erde.* Dwóch natur tak pięknych, dwóch postaci młodych a smutnych jak oni, sympatycznych szlachetnością i nieszczęściem i przez to otoczonych takim poetycznym urokiem, nic nie zrzuci z wysokości, na której ich Schiller postawił, nic nie zatrze w pamięci i w wyobraźni milionów ludzi tego wzniosłego a smutnego wrażenia, jakie oni robią, i jak Romeo i Julia, tak w swoim rodzaju Max i Tekla będą zawsze dla ludzi typem miłości nieszczęśliwej a szlachetnej: nie tak może wszechstronni i doskonali jako psychologiczne postacie, nie tak uwiecznieni współczuciem i popularnością wieków, ale jako natury, jako ludzie, od tamtych wyżsi i lepsi.

A jeżeli akt czwarty mógł budzić jakie choć niesprawiedliwe wątpliwości, czy jest godzien następować po trzecim, to piąty przynajmniej nie dopuszcza już żadnych pytań i niepewności. Dopuszcza jedną uwagę, jeden zarzut, że pierwsza scena między Buttlerem a zabójcami jest za długa i z Szekspira naśladowana (w przedstawieniu też skraca się bardzo albo i całkiem opuszcza). Z tym wyjątkiem jest ten akt jedną z wielkich piękności europejskiego dramatu, a prócz tego jeszcze jest dziwny swoją sytuacyą, a zadziwiający sztuką z jaką Schiller tę sytuacyę traktował. W tym akcie nic się nie dzieje i nic się nie zmienia: przynajmniej dla bohatera. On nie wie, że śmierć wisi nad nim tak blisko; nie wie, że Buttler naznaczył ją na tę noc; nie wie do końca że Tekla zginęła, że Terzky i Illo zamordowani; on nie odbiera żadnego nowego wrażenia, w jego położeniu i w jego myśli nie zmieniło się nic. Po swojej klęsce, po odstąpieniu wojska: i po swojej stracie, po śmierci Maxa, on jest smutny ale niezachwiany i spokojny, pewien siebie na dziś, bezpieczny w tem miejscu i pewien na przyszłość, skoro jutro przyjdą do niego Szwedzi. Kończy więc ten dzień tak, jak każdy zwyczajny dzień swego życia, odbiera klucze od komendanta fortecy, rozpytuje się o załogę, rozbiera się pomału i spokojnie rozmawiając z tymi co go otaczają, wreszcie mówi dobranoc i odchodzi do swego sypialnego pokoju, za-

lecając, żeby go jutro nie budzili wcześnie: *ich denke einen langen Schlaf zu thun.* Otóż te ostatnie chwile skazanego na śmierć, a nie wiedzącego że jest skazanym i że to chwile ostatnie, to jest jedyna sytuacya tego aktu, tem patetyczniejsza właśnie, że nie patetyczna, że ten Wallenstein ufny i spokojny mówi i zachowuje się jak zawsze, a ci, którzy coś złego przeczuwają lub wiedzą, nie mogą go poruszyć z tego spokoju. Ta zwykła codzienna powszedniość życia, obok tej katastrofy bliskiej, nieodwołalnej, o której czytelnik wié, ta niewiadomość i łatwowierność ofiary, to jest tak dramatyczne i przejmujące, jak najwspanialsze i najpatetyczniejsze sceny tych, co idą na śmierć ze świadomością, z rezygnacyą i męstwem, jak Marya Stuart; z żalem za życiem, jak Antigona; z rozdzierającą prośbą o życie, jak Clarence w *Ryszardzie III* Szekspira; ze strachem duszy prostej a dobrej, jak Desdemona ; ze strachem zbrodniczego sumienia jak Adelheid w Götzu. Efekt tych paru krótkich scen jest niezrównany, a zasadza się na przeciwieństwie spokojności tego który ma umrzeć, z nieświadomym, trafnym a gwałtownym niepokojem wszystkich innych. Ten kontrast, który trwa ciągle i jest głównym motywem, umié Schiller urozmaicać, i lada szczegół, lada drobiazg misternie wymyślony i użyty służy do podniesienia tego wrażenia. Pierwsza przychodzi Gräfin Terzky, która sama nie wié dlaczego, ale nie może sobie dać rady. Nie może pójść spać, choć już i noc i późno; nie może zostać sama, boi się, potrzebuje przy kimś być, kogoś widzieć, z kimś mówić; jest w tym stanie niespokojności, który niby nie ma powodu, a silniejszy niż rozum i wola, jeżeli nie jest fizycznem rozstrojeniem nerwów, to jest przeczuciem, instynktowym strachem serca przed boleścią, której ma doświadczyć. A ten jej stan gwałtownego udręczenia, na który szuka pociechy i uspokojenia u Wallensteina, podnosi jeszcze jego ufny i łatwowierny spokój. On nie przeczuwa nic złego, on tylko to czuje, o tem myśli, co się już stało; i kiedy ona drży, sama nie wié czy o niego, czy o męża, czy o wszystkich razem, on tęskni za Maxem. *Mir däucht, wenn ich ihn sähe' wär, mir wohl* — nie rozrzewnia się i nie płacze — Wallenstein nie płacze! — wié że wszystko na świecie się kończy i że każda rana się zabliźni.

Verschmerzen werd' ich diesen Schlag, das weisz ich, denn was verschmerzt der Mensch nicht, — ale wdzięk życia przepadł, zostały tylko twarde i zimne jego trudy lub ponęty, twarde i zimne, bo ich niema z kim podzielić; i wielkość i zwycięstwo i sama korona, jeżeli jej dopnie, będzie tylko zaspokojeniem dla jego dumy, ale już nie rozkoszą i szczęściem *denn über alles Glück geht doch der Freund, der's fühlend erst erschafft, der's theilend mehrt.* Bardzo rzadki jest w poezyi żal mężczyzny za mężczyzną, za straconym przyjacielem, a najpiękniejsze może w tym rodzaju te krótkie, proste słowa, które mówi w Biblii Dawid po śmierci Jonathana. Ale prócz tego, żal Wallensteina za Maxem jest może najpiękniejszym wyrazem tego uczucia, tem piękniejszym, że Wallenstein nie jest ani młody, ani miękkiego serca i do czułości skłonny. Ten żal, ta zdolność kochania, pokazuje się tu jakżeby umyślnie na to, żeby w ostatniej chwili czytelnika do Wallensteina przywiązać, żeby go pokazać z dobrej strony, a przez to wrażenie jego śmierci zrobić smutniejszem. Nic zaś nie przypada lepiej do śmierci ludzi młodych, nic po niej nie koi tak i nie łagodzi, jak te słowa Wallensteina, które możnaby wypisać na nagrobku każdego szlachetnego, a w młodości jak kwiat skoszonego.

Er ist der Glückliche. Er hat vollendet.
Für ihn ist keine Zukunft mehr, ihm spinnt
Das Schicksal keine Tücke mehr — sein Leben
Liegt faltenlos und leuchtend ausgebreitet,
Kein dunkler Flecken blieb darin zurück,
Und unglückbringend pocht ihm keine Stunde.
Weg ist er über Wunsch und Furcht, gehört
Nicht mehr den trüglich wankenden Planeten
O ihm ist wohl! Wer aber weisz, was uns
Die nächste Stunde schwarz verschleiert bringt!

Jakie głębokie doświadczenie życia i jakie smutne, w tym człowieku dojrzałym, który zazdrości zmarłemu, że dla niego już niema przyszłości. I jaka bolesna choć ukryta myśl o sobie, kiedy mu zazdrości, że *sein Leben liegt faltenlos und leuchtend ausgebreitet.* Ostatnie słowa *wer weisz was uns*

die nächste Stunde schwarz verschleiert bringt, to jedyny, bardzo zresztą lekki i przelotny ton złego przeczucia u Wallensteina, a przejmujący dreszczem czytelnika, który już wié co ta najbliższa godzina przyniesie. Z tym wyjątkiem Wallenstein jest usposobiony smutno, ale pogodnie; a kiedy Hrabina w niewytłómaczonej trwodze opowiada mu swoje sny złowrogie, kiedy wyraźnie boi się o jego życie, on wszystko umié wytłómaczyć na dobre. Szczególnie przejmujący jest ten ustęp, gdzie on opowiada jak Henryk IV przed śmiercią czuł niebezpieczeństwo i zabójcę. Ale on nie czuje nic. *Des Kaisers Achtsbrief ängstigt dich. Buchstaben verwunden nicht, er findet keine Hände.* I wyprawia nareszcie płaczącą kobietę, która widzi, że nie może dać dobrego powodu żeby przy nim zostać, ale tak się przyszłości boi, że odchodząc, daje poznać swoje postanowienie, oddawna zapewne na wszelki przypadek powzięte. Jeżeli go straci, to wié co zrobi.

W ostatniej scenie, każde słowo podnosi tylko wrażenie tego miecza Damoklesa, którego Wallenstein nie widzi, a który za chwilę spadnie na jego głowę. Naprzód, jego ufność w Gordonie, w dawnym szkolnym koledze *ein Gesicht wie dieses ist keines Heuchler's Larve* — potem kiedy się zaczął rozbierać teń łańcuch co pęka. Łańcuch dany kiedyś przez arcyksięcia Ferdynanda jako zakład przyjaźni i talizman szczęścia. Nie zdejmował go Wallenstein nigdy *aus Gewohnheit — aus Aberglauben wenn ihr wollt.* Teraz on pękł: to także ostrzeżenie, ale zaślepiony widzi w tem tylko znak, że zerwała się przyjaźń, a szczęścia trzeba szukać na nowych drogach. Dalej ta pełność sił i życia, to zaufanie w siebie człowieka co za chwilę umrze, a jeszcze *die Hoffnung nennt er seine Göttin* — do portu jeszcze nie zawinął, rwie się do dalszego działania, szczęście nazywa stałem i wiernem, a choć go teraz napozór odstąpiło, nie sprzeniewierzy się nadługo — *hohe Fluth wird bald auf diese Ebbe folgen.* Przestrogi Gordona zakryte, bo on wyraźnie mówić nie może, ale przecież dość wyraźne nie robią wrażenia; zawistny los już wziął od niego ofiarę, wziął mu Maxa i potem on bezpieczny; spłacił dług, może spać spokojnie. Po raz pierwszy w życiu może nie wierzy i astrologowi, który

błaga i z Gordonem razem rzuca się na kolana, po raz ostatni zamyka uszy na głos obowiązku i honoru, który przez Gordona zaklina żeby Szwedów do Egru nie puścił; kiedy służący, który jak oni rzuca mu się do nóg, nic nie wié zapewne tylko także przeczuwa, Wallenstein nie rozumié nawet co to za prośba, myśli, że o uwolnienie ze służby, ze strachu. Mało jest śmierci tak przejmujących w tragedyi, jak widok tego człowieka, który spokojnie powiedział dobranoc i spokojnie wolnym krokiem wychodzi do swego pokoju, z którego już nie wyjdzie.

A teraz w ciszy i w ciemności tej nocy wchodzą mordercy. Pomiędzy mordercą a ofiarą tylko jedna przeszkoda, błagania i zaklęcia Gordona, scena krótka ale dramatyczna i potrzebna, uwydatniająca jeszcze okropność czynu, który się ma spełnić — wtem alarm w mieście, pogłoska, że Szwedzi, Gordon śpieszy na mury, Buttler do spełnienia swego zamiaru, i po trupie zabitego sługi wchodzi z zabójcami do pokoju księcia.

Nie Szwedzi — to cesarscy, to Octavio Piccolomini — Gordon wraca żeby Buttlera wstrzymać, — zapóźno!

Jakim sposobem Octavio znalazł się tu w Egrze? czy było w jego zamiarze opanować to miasto, czy chciał znienacka z miastem wziąć i Wallensteina? czy wiedział że on tu jest? To nie wyjaśnione, i byłoby może lepiej żeby wyjaśnionem było, bo to zjawienie się Octavia wygląda trochę na *Deus ex machina.* Ale że on tu potrzebny, że bez niego choć byłaby śmierć Wallensteina, nie byłoby zakończenia tragedyi, to pewna. Człowiek co uniesiony żądzą korony znosił się z nieprzyjacielem, a porwany konsekwencyą złej chęci, odstąpił swego cesarza i zdradził swoją ojczyznę, już swoją karę poniósł. *Der Fluch der bösen That* już się na nim spełnił. Ale ten co za przyjaciela uważany, co choć przyjacielem nie był, za takiego uważać się pozwolił, a nie przeszkadzał, nie wstrzymywał, czy ten nic nie winien także? Jeżeli nawet nie myślał i nie chciał, jak go o to Max oskarża, wynieść się upadkiem tamtego, to zawsze był winien, bo szedł krętą drogą, kiedy prosta kazała nie zdradzać ani Cesarza, ani Wallensteina, i jak jednego tak drugiego ostrzegać. Tego Octavio nie zrobił; w tem zaniedbaniu miał wy-

mówkę, on także wbrew swojej woli porwany był konieczností położenia, które nie on, tylko Wallenstein wywołał i stworzył; on także jest więcej ofiarą niż winnym, ofiarą konsekwencyi złej myśli i krzywego postępku; ofiarą, bo gdyby nie zły postępek Wallensteina, on nie byłby swojego popełnił. Ale go spełnił przecież: raz kiedy zaufania Wallensteina nadużył, drugi raz, kiedy zemstę w sercu Buttlera zapalił i Wallensteina w ręku tego Buttlera zostawił. I jemu więc należy się kara. Poniósł ją już raz, przez śmierć syna, drugą jest widok tego domu, z którego wyszedł jako przyjaciel, a który zastaje pustym; ludzi, których nie kochał może, ale z którymi przebył całe życie, zastaje umarłych lub umierających, i wzdryga się na skutki tego, do czego sam dał przyczynę. On także jak Wallenstein w pierwszym akcie mógłby powiedzieć *es war mein Ernst nicht*, i jak Wallenstein także *er wird's in schwerem Ernste büszen müszen.* Kto sieje wichry, zbiera burze, a on zasiał wicher zemsty w dzikiem sercu Buttlera, wicher, który wszystko przewrócił. On teraz żałuje i Buttlera przeklina za porywczy czyn. jak Piłat umywa ręce; ale Buttler ma prawo powiedzieć: *Eure Hand ist rein, Ihr habt die meinige dazu gebraucht* — ma prawo dodać, że spełnił tylko wyrok Cesarza. Octavio, a przez niego Cesarz i interes państwa protestuje się i tłómaczy, żałuje jak żałują zawsze, jak Krzywousty śmierci Zbigniewa

O Fluch der Könige, der ihren Worten
Das fürchterliche Leben gibt, dem schnell
Vergänglichen Gedanken gleich die That.

Ale Buttlera i jego zemsty i jego mordu nie broniąc, trzeba przecież wyznać, że głównie winnym, że najbardziej wstrętnym jest tu nie on, ani Octavio, ani Wallenstein, ale Cesarz: ale ten interes państwa, który w walce z przemożnym a zbuntowanym bronić się miał prawo i obowiązek, a nie miał dość rozumu, siły i honoru, żeby się bronić uczciwie. Do Cesarza należało wiedzieć, że nie jest mądrze władzę z rąk wypuszczać, ani dobrze władzą zbyt wielką człowieka wodzić na pokuszenie. Jeżeli on tę władzę z bożej łaski odebrał, to on był za nią odpowiedzialny, i nie godziło się drugiemu puszczać ją w dzierżawę. Zrobił to, zrobił źle, a chcąc uchwycić napowrót w ręce tę władzę, która mu się wysunęła, nie umiał, nie zdołał tego zrobić inaczej, jak przez skrytobójstwo. A jeżeli występnym jest poddany, który z nieprzyjacielem tajemnie spiskuje, to występnem a w dodatku i nikczemnem jest państwo, które pokryjomu niebezpiecznych sprząta. Ono jest na to, by jawnie i odpowiedzialnie przed Bogiem i ludźmi sprawiedliwość dzierżyło, żeby sądziło i karało tego kto winien; a kiedy mordercy używa, ono się samo mordercą staje i zrzeka się swego prawa i swego przeznaczenia. Czyż Cesarz nie wiedział, że jego słowo stanie się wyrokiem? powinien był buntownika sądzić, ale nie wyjmować go z pod prawa, a przynajmniej dopiero w skutku sądu. Na to nie było mocy; na Wallensteinie silnym wyrok wykonać się nie dał, i Cesarz uwikłany w konsekwencyę czynu nierozważnego, nie mógł z nich wybrnąć tylko podłością i zbrodnią.

A Octavio? Jak Wallenstein zapomniał, że człowiek ma obowiązki względem państwa i prawa (o ojczyznie już nie mówiąc) — tak ten znowu zapomniał, że te obowiązki nie są jedyne, zapomniał, że wszystkiego poświęcać im nie można. On myślał, że gdzie ten interes każe, tam godzi się i należy nietylko ufność i dobrą wiarę poświęcić, ale i krzywą drogą do celu iść; zapomniał, że *non sunt facienda mala ut eveniant bona,* a w skutku tego padł ten, którego zguby nie pragnął, a za jedyną wierność obowiązkom względem państwa potępił i odstąpił go ten, który w jego życiu jeden reprezentował przyrodzone ludzkie związki przez niego zgwałcone, syn. I kiedy przerażony tem co się stało, woła: *muszt es dahin kommen*, Gräfin Terzky ma prawo mu odpowiedzieć: *das sind die Früchte Ihres Thuns.*

Jak puszczyk w ruinach, wychodzi jeszcze ta ostatnia żyjąca, ten wcielony duch ambicyi i dumy tego domu, żeby w krótkich słowach streścić jego upadek i spustoszenie, i prosić o uczciwy pogrzeb, jak o ostatnią łaskę. Godniejszą i większą jak ona w tej scenie być nie można. Nie dlatego, że nie chce przeżyć upadku swego domu i że się truje, ale że jest wyższa nad skargę, dumniejsza nad wyrzut, że swego żalu i cierpienia pokazać nie raczy, i do ostatniej

chwili ma tę moc nad sobą, żeby stać z podniesioną głową i nie ugiąć jej. Kończy tak dumnie, jak żyła, i kończy samobójstwem: dlatego wątpi się czy spełni się jej prośba *Ich überlasse mich der Gnade eines gröszeren Herrn* — ale kończy w sposób tak godny, że się tego dla niej gorąco pragnie i choć trochę spodziewa.

Na jej śmierci jeszcze nie koniec. W najostatniejszej chwili przyjeżdża jakiś kuryer i oddaje listy od Cesarza *dem Fürsten Piccolomini*. Göthe nazywa to zakończenie okrutnem strasznem. Rzeczywiście: straszne jest, że to odznaczenie, którego pragnął, dla którego może wiele poświęcił, spadá na niego w chwili, kiedy niema go komu przekazać; że ta mitra książęca świecić będzie na domu pustym. Jak ten tytuł musi być bolesnym temu ojcu, który prócz tytułu nie ma już nic na świecie! Wallenstein zdaje się mniej ukaranym za swoją żądzę korony przez śmierć, jak Octavio za swoją próżność spełnieniem swoich marzeń. Srogie to jest i straszne, ale jeżeli nawet zbyt surowe, to mądre. Dla służby państwa poświęcił Octavio wszystko, i państwo mu płaci swoją nagrodą, tytułami i rangami; dla państwa zerwał inne związki ludzkie i tych związków niema. Sprawiedliwość jest może sroga ale doraźna, widoczna, i jak nieraz w życiu karząca człowieka tem czem zgrzeszył, karząca spełnieniem tego co chciał.

Straszne jest i to, że z całej sztuki nie zostaje nikt, tylko ten jeden starzec osierocony, nieszczęśliwy i z wyrzutem sumienia; to życie nie długie zapewne, które go czeka, jest smutniejsze niż śmierć. Nic bardziej ponurego, jak rozwiązanie tej tragedyi. Pragnęłoby się, żeby coś przecie jaśniejszego zostało. W *Królu Learze* zostaje przecie jakaś lepsza przyszłość, w *Księciu Albanii:* w *Hamlecie* w *Fortinbrasie:* w *Macbecie* zostaje Macduff i synowie Duncana; po nieszczęściach i zbrodniach oni obiecują jakieś wytchnienie. Tu zostaje tylko to państwo wszechwładne a niedołężne i niemoralne ze swoim brzydkim sukcesem. Bez planu i zamiaru, ale stało się to mądrze, choć przypadkiem, że z tej tragedyi o *Wojnie Trzydziestoletniej* cało i zwycięzko wychodzi to, co w rzeczywistości w historyi wyszło z tej wojny jako panująca idea i siła. Sprawiedliwość nad tym pierwiastkiem należała już do dalekiej przyszłości, i jeżeli nawet Schiller rozumiał że była potrzebną, to w tym dramacie miejsca na nią nie było.

Na wszystkich innych stwierdza się i mści *der Fluch der bösen That* tak tragicznie, tak mądrze a tak sprawiedliwie, że te wszystkie postacie, od wielkiego Wallensteina aż do powszednich *des Lebens flach alltägliche Gestalten*, jak Terzky i Illo, wszystkie porwane logiką złej myśli i woli i uwikłane w następstwa swoich czynów, że ta cała sprawa, państwo ze swojemi prawami, koniecznościami, i ze swoją moralnością ulegającą tym koniecznościom; rokosz ze swojemi żądzami i złemi czynami, i z temi krzywdami czy powodami, które mu za wymówkę służą; człowiek, który stopniowo traci cześć i cnotę, kiedy od nich dobrowolnie trochę tylko odstąpił; wszystko to jest takim prawdziwym a takim mądrym obrazem, że świat i historya choć w poetycznych kolorach i kształtach, odbija się w nim wiernie jak w zwierciedle. O jedno tylko możnaby pytać, czy tej zupełnej a wspaniałej zgodzie, jaka zachodzi między poetyczną sprawiedliwością w tym dramacie, a prawem moralnem przez Boga człowiekowi w sercu zapisanem i objawionem, czy tej zgodzie nie sprzeciwia się śmierć Maxa i Tekli? Dlaczego ci giną? ci, którzy nic nie zawinili, nic złego nie zrobili, a cierpią może więcej od wszystkich i giną. Zginąć musieli, wymagała tego natura tragedyi i ponury charakter tej tragedyi. Max i Tekla pozostawieni przy życiu, z nadzieją lepszej przyszłości, to byłby w tej harmonii ton fałszywy. Gdyby Napoleon (wyobraźmy sobie tragedyę o Napoleonie) umierał na św. Helenie, a w dalekiej perspektywie ukazywał mu się król rzymski na tronie francuskim szczęśliwy i potężny, to tragedya napoleońska straciłaby wiele na swojej tragiczności. Tak tu, do zupełnego wrażenia i zupełnej prawdy potrzebnem było, żeby po Wallensteinie nie zostało nic, żeby ten upadek Dumnego zasypał swemi gruzami wszystko co do niego należało; żeby klątwa złego czynu zagarnęła cały dom, wszystko co było jego, wszystko co jego kochało. A Teklę i Maxa dlaczego? A czyż niewinny nigdy za winnych nie płaci, nie cierpi? To nie jest Los, Fatum, ścigające bez litości ludzi i pokolenia, to jest tylko stwierdzenie

tego prawa związku ludzi przez krew i przez miłość, na którymto związku stoi cały moralny porządek świata. Tak jak się bliźniego należy karmić kiedy głodny, a odziewać kiedy nagi, tak przed niewidzialną ale niemylną sprawiedliwością musi się czasem za niego cierpieć. Ta sprawiedliwość mówi: ten, któregoś kochał, twój ojciec lub brat, ma duży i ciężki rachunek do spłacenia, weź część tego długu na siebie i spłać go. Ofiara niewinnego była odkupieniem i zbawieniem świata, jest podstawą wiary i źródłem, z którego cały nasz świat moralny wypłynął, i ona tłómaczy niewytłómaczone, napozór niesprawiedliwe cierpienie niewinnych. To nie jest kara, tylko ofiara, zadośćuczynienie, expiacya. I dlatego smutny los Maxa i Tekli, czy go Schiller tak czy nie tak rozumiał, nie ma w sobie nic, coby dla chrześciańskiego sumienia było rażącem lub niezrozumiałem.

O poetycznej wartości Wallensteina, o wielkich rozmiarach jego głównej postaci a prawdzie głębokiej wszystkich, o szlachetnej budowie i wielkim stylu tej tragedyi, o jej wierszu cudownym, i o tej mądrości, która z niej tryska co chwila w treściwych, jędrnych, klasycznych axiomatach, rozwodzić się trudno. Jedno tylko jeszcze dodać trzeba. Tragedya historyczna z czasów nowszych, i pojęta jako rzeczywisty obraz epoki, do której należy jej treść, jest nie wynalazkiem, ale własnością i cechą tej ostatniej epoki w europejskiej poezyi, którą rozpoczął, stworzył, Schiller i Göthe. Dramat grecki wyjątkowo tylko puszczał się na to historyczne pole, a pomimo całej wielkości Persów, nie na tem polu wydał swoje najpiękniejsze dzieła: czasy i postacie mytyczne, przez które wyrażała się sama tylko ogólna myśl moralna, to był jego prawdziwy zakres. Za nim poszedł dramat francuski, który bierze wprawdzie wypadki i osoby z rzeczywistego historycznego świata rzymskiego, odległego, ale który w tych pozorach historycznych, historycznego charakteru nie ma wcale. Szekspir go stworzył, śmiało i na wielką skalę, ale u niego, dla niego, były te Historye daleko więcej skutkiem i dziełem patryotycznego ducha, gloryfikacyą narodowej historyi, ukazanym na scenie jej ciągiem, aniżeli dramatem stworzonym z artystycznego popędu. I Szekspir wielki zawsze, wielki w swoich historyach, nie byłby

przecie tem czem jest, gdyby był na nich tylko poprzestał, gdyby oprócz *Króla Jana* i *Ryszarda* nie miał *Macbetha* i *Romea*, *Othella* i *Hamleta*. A potem Szekspir stworzył dramat historyczny, ale go doskonale nie wykształcił, formy skończonej mu nie nadał; on trzymając się swego celu, więcej miał na oku *historyę* niż dramat, i kładł w swoje pięć aktów wszystko prawie, co się w ciągu jakiegoś panowania zdarzyło. Ztąd ta nieregularność i nieproporcya jego dramamatów, ztąd to mnóstwo, ten ogrom materyału, a nie przebrakowanego i nie uszykowanego; ztąd to traktowanie przedmiotu szybkie a zbite, nie rozwinięte. Kiedy wiek XVIII w niektórych swoich najwyższych umysłach zaczął zwracać się do przeszłości i w niej szukać tej poezyi i tych ludzi na wielką skalę, których w sobie nie znajdował, wtedy z tej często przesadnej tęskoty za romantyczną i malowniczą przeszłością, wyrodził się z czasem i romans historyczny, od Floriana i pani Cottin aż do Walter-Scotta i Dumasa, i niemiecki romantyczny teatr po-Schillerowski, i teatr francuski Wiktora Hugo, i fałszywy gotycyzm w architekturze i zamiłowanie staroświeczczyzny, z którego wyszła i rzecz poważna jak nauka archeologii, i błaha a nieraz śmieszna jak mania kollekcyi, passya do starych gratów, ubóstwienie porcelan, emalij, fajansów, tkanin itd. Ale to zrozumienie poezyi w przeszłości, to pragnienie odtworzenia jej w wyobraźni, z pewnością przyczyniło się wielce i do wielkich rzeczy, a między temi, jedną z największych jest nowoczesny dramat historyczny, rozumie się niemiecki. Rozpoczął go *Götz*, ale ani on, ani *Egmont* nie doprowadził go do doskonałości. Jeden miał tęsamą wadę co dramat historyczny Szekspira, z którego wyszedł: zbytek materyału i nieregularny, nieporządny jego układ, — drugi miał tę wadę w stopniu mniejszym, ale miał ją także, a miał i drugą, której w Götzu nie było: fałszywo-poetyczne, operowe, obrazowe zakończenie. Jeden i drugi zanadto jeszcze hołdował przesądowi o zupełnej swobodzie poety, o nieomylności natchnienia, o nieużyteczności praw i reguł, któryto przesąd panował w Niemczech, kiedy Göthe był młody. *Don Carlos* w budowie napozór od nich regularniejszy, bardziej sceniczny, naprawdę w swoich motywach mniej od nich logiczny i uzasadniony,

miał tę wyższość, że był od nich bardziej scenicznym; tę drugą, że był pisany wierszem, a przeto miał formę jedynie godną tragedyi. Ale jeżeli *Götz* i *Egmont*, jak chcą niektórzy, mają aż zawiele prawie realizmu, to *Don Carlos* znowu miał z pewnością zawiele idealizmu i tak idealnego, że aż wpadał w konwencyonalność, a prócz tego natchniony cały własnemi osobistemi pojęciami i uczuciami Schillera, *Don Carlos* także nie mógł być ani dramatem doskonałym, ani naprawdę dramatem historycznym. Po nim dopiero, jak cywilizacya Odrodzenia z pierwiastków średniowiecznych i klasycznych, tak nowożytny dramat powstał z połączenia tego co już było, Szekspira i jego wpływu, i indywidualności Schillera, z poznaniem i wpływem dramatu greckiego i jego teoryi. Od tragików greckich, i od Aristotelesa, wziął Schiller miarę, proporcyę w budowie, i styl, od nich nauczył się trzymać na wodzy swoją wyobraźnię i swoje uczucia; od nich tej mądrości, której daje wyraz w tym głębokim aforyzmie:

Jeden anderen Meister erkennt man an dem was er ausspricht,
Was er weise verschweigt, zeigt mir den Meister des Styls —

a od Szekspira znowu, od Lessinga i jego teoryi, od Göthego i jego przykładu, od historyi wreszcie i jej nauk, wziął Schiller a przynajmniej wyrobił i wydoskonalił rzeczywistą ludzką prawdę w treści swoich pomysłów, i wszystkie cechy ludzkiej indywidualności w ich kreśleniu. I wtedy dokonało się doskonałe połączenie klasycznej tradycyi miary i regularności w budowie, miary w idealizmie i patetyczności, z tą obszernością przedmiotów i pełnością indywidualnego życia, z tym pierwiastkiem prawdy w treści a realizmu w wykonaniu, jaki był w nowożytnym europejskim dramacie germańskiego początku. I to doskonałe połączenie w równej i sprawiedliwej mierze poezyi z rzeczywistością, piękności z prawdą, idealizmu z realizmem, objektywności z własną osobistością poety, wszystkiego zaś ze skończoną regularną formą, wydało dopiero doskonały artystycznie nowożytny dramat, a objawiło się naprzód, owszem dotąd jedynie w tym stopniu doskonałości w *Wallensteinie*. Gervinus mówi o nim: „Schiller pierwszy utorował drogę, on pierwszy śmiało prze-

„brakował w przedmiotach nowożytnej historyi to, co zby-„teczne i obciążające, a w ten sposób zdobył w jej zakresię „właśnie najwspanialsze przedmioty do tragedyi. Był już na „tej drodze w *Fięsku* i w *Don Carlosie*, nie inaczej postę-„pował w *Maryi Stuart*, ale nigdzie i nigdy tak doskonale, „jak w *Wallensteinie*... Kto nie chce z niepewnym skutkiem „sam tematów do tragedyi wymyślać, kto nie chce jeszcze „raz przerabiać tematów starożytnych, z któremi nie jesteś-„my już w związku, ten będzie odtąd musiał iść za przy-„kładem Schillera i w nowożytnej historyi szukać przedmio-„tów do dramatu. Kto zaś za jego przykładem pójdzie, ten „może go kiedy przewyższy gieniuszem, ale nie zdoła nigdy „lepiej od niego odkryć i przedstawić pierwiastku poetycz-„nego w rzeczywistych, znanych, jasnych i zrozumiałych wy-„padkach... Jak tragicy greccy czasy i czyny herosów, jak „Szekspir wszystkie skarby historyi średnich wieków, tak „Schiller zdobył i otworzył dla tragedyi historyę wieków „nowych.“ *(Geschichte der deutchsen Dichtung*. T. V, str. 448, 449).

To prawda. To jest rozwiązanie zagadki, to jest typ, wzór historycznego dramatu, którym Szekspir nie jest pomimo większej gienialności dla braku skończonej formy, którym nie jest *Götz* i *Egmont* dla braku regularnej budowy, dla zbytnich licencyj, i dla prozy. Większe upodobanie mieć, większe piękności wykazać w Szekspirze lub w Göthem można, ale takiej całości nie pokaże tam nikt. A nietylko typem dramatu historycznego, ale i szczytem doskonałości w dramacie nowożytnym jest *Wallenstein* — nie piękności ani mądrości, powtarzam zawsze, ale doskonałości. Szekspir jest dla naszego artystycznego wykształcenia, dla naszego pojęcia dramatu, przy całej swojej wielkości i swoim gienialnym instynkcie tragika, nie dość artystycznie wykończony: dla naszego stopnia cywilizacyi za twardy, za szorstki. *Ifigenia* jest zbyt grecka, treścią i formą zbyt od nas odległa, doskonała, cudowna, ale niektórym tylko przystępna. *Tasso* taksamo. *Faust* jest dramatycznym poematem, ale nie jest tragedyą w ścisłem znaczeniu słowa. Późniejsze dramata Schillera, jak się to niebawem pokaże, nie są już na tej wysokości, już południe jego gieniuszu przeszło i z zenitu

schodzi on nieznacznie ku schyłkowi. Wszystkie warunki piękności, psychologicznej i moralnej prawdy, mądrości, szlachetnej formy, tragicznej treści i wrażenia, ideału i rzeczywistości, patetyczności i miary, łączy i ma w tym stopniu tylko *Wallenstein* jeden. To jest dramat jak być powinien, dramat odpowiadający wszystkim potrzebom, spełniający wszystkie żądania wysoko cywilizowanej epoki, wysoko pojętej i wykształconej sztuki. To jest dramat typ, to jest król poezyi dramatycznej, jeżeli nie nowszych wieków, to przynajmniej na wiek XIX.

VII.

Marya Stuart.

Wspaniała jest ta energia i czynność, jaką natchnął Schillera związek z Göthem, a utwierdził i rozwinął *Wallenstein* dokonany, i dokonany tak, że jego autor musiał przekonać się o swojej wielkości. Od kwietnia 1799 r., kiedy *Śmierć* ukazała się pierwszy raz na weimarskiej scenie, do maja 1805, kiedy inna śmierć, prawdziwa, zabrała innego wielkiego człowieka, przeszło tylko lat sześć, a z tych lat ostatnich każde niemal zapisuje się w historyi nowem dziełem; twórczość i płodność poetyczna zdaje się róść w miarę, jak życie uchodzi, jakżeby się spieszyła i chciała korzystać z czasu, żeby jeszcze zrobić co się da, jak się da najwięcej. W rok po *Wallensteinie*, *Marya Stuart*, po tej w rok *Dziewica Orleańska*, w półtora znowu *Braut von Messina*, i znowu *Wilhelm Tell*, i *Demetrius* zaczęty, i *Warbeck* w planie; od chwili, jak Schiller po długiej przerwie uwierzył nanowo w swoje dramatyczne powołanie, oddał mu się tak zupełnie i z takim zapałem, jak nigdy, i onoto spowodowało to przesiedlenie się do Weimaru, które jest jedynym wypadkiem, jedyną zmianą w jego życiu przez ciąg tych lat ostatnich. W Jenie czuł się zbyt oddalonym od ludzi, zamkniętym w życiu dość ciasnem i jednostronnem; nadewszystko czuł potrzebę częstego, ciągłego widywania teatru, po czem spo-

dziewał się nowego wykształcenia dla swego talentu i nowego popędu dla swojej twórczości. Temu przesiedleniu stały na przeszkodzie tylko względy pieniężne, koszta przejazdu z całym domem, życie droższe w Weimarze niż w Jenie. Względy te usunął Karol August, podnosząc pensyę Schillera o drugie dwieście talarów (z posagu żony miał do tysiąca guldenów rocznego dochodu, pisma przynosiły mu mniej więcej 1500 rocznie). Choroba żony, która po pologu była w wielkiem niebezpieczeństwie, a przez jakiś czas w stanie odrętwienia czy melancholii, tak że obawiano się o umysł, przewlokła zamierzony wyjazd tak, iż dopiero w grudniu 1799 r. przeniósł się Schiller do Weimaru, którego już nie opuścił do śmierci.

Maryę Stuart przywiózł z sobą prawie gotową; w marcu 1800 zaczęły się próby; 14-go czerwca było pierwsze przedstawienie; powodzenie było niesłychane, tryumf zupełny.

O Maryi Stuart także dawno już myślał. Zamłodu jeszcze, w Bauerbach, stawała mu w oczach postać i historya pięknej królowej szkockiej, występnej nieraz, uroczej zawsze, srodze dotkniętej zmiennością losu, uwięzionej i sądzonej tak nieprawnie, że jej śmierć była istotnie sądowem morderstwem, a umierającej z taką odwagą i godnością, że ta śmierć podniosła jej urok i jej sławę na wieki, otoczyła ją blaskiem wielkości duszy, jakiej jej płocha a czasem bardzo występna młodość domyślać się nie pozwalała. Śmierć królów zawsze robi wielkie wrażenie, naprzód przez to, że jest jednym z najwyraźniejszych na świecie dowodów marności i niestałości rzeczy ludzkich, powtóre dlatego, że umieją dobrze umierać na rusztowaniu, i od Konradyna do Ludwika XVI i jego żony, wszyscy królowie straceni mieli świat za sobą. Śmierć Maryi Stuart zrobiła na współczesnych wielkie wrażenie, może dlatego, że pierwszy raz widziano majestat królewski na rusztowaniu (Konradyn nie był królem, Joanna Grey była przypadkową królową, wszystkie ścięte żony Henryka VIII były więcej sułtankami jak żonami, i ginęły jak sułtanki, kiedy zaszyte w wór, rzucane są do Bosforu) — może dlatego także, że to była kobieta, i stracona przez drugą kobietę, może i dlatego, że katoliczka stracona przez protestantów, dość, że

Europa trzęsła się od wrażenia tej śmierci, a krwawy i ponury cień, jaki spadł na postać i sławę wielkiej Elżbiety, nie zatarł się i zatrzeć się nie da. Dla Schillera zaś przedmiot ten był jak umyślnie stworzony: Marya Stuart heroiną, jemu zapisaną w księdze przeznaczeń. Ze wszystkich jego władz i uzdolnień najwyraźniejszą może i najpotężniejszą była władza rozrzewnienia bohaterem nieszczęśliwym, zapalenia, porwania czytelnika bohaterem szlachetnie cierpiącym. Nikt bez wyjątku nie mógł lepiej od niego pojąć i piękniej, patetyczniej traktować położenia takiej nieszczęśliwej ofiary losu, a zwłaszcza jej chwil ostatnich, jej pożegnania z życiem, nikt także nie byłby lepiej zdołał nadać Maryi Stuart tych wielkich szlachetnych rozmiarów. Plutarch ulubiony w młodości, porodził w jego głowie (jak według Krasińskiego Szekspir *Balladynę* w głowie Słowackiego) te figury z heroicznym Plutarchowym zakrojem i charakterem, które mu są właściwe i niejako przyrodzone. A nader dla niego ponętnem musiało być nadać raz ten heroiczny charakter postaci kobiecej. Jego uczuciowość, jego zdolność i zamiłowanie rozczulenia się nad tworzoną przez siebie postacią, znajdowały w Maryi Stuart właśnie to, czego im było potrzeba. I stworzył ją też tak, że już do końca świata taką zostanie. Cokolwiek historya odkryła lub jeszcze odkryje, cokolwiek o Maryi Stuart powie, ludzie zawsze już tę tylko będą widzieli i znali, jaką skreślił Schiller. Jego ulubiona zasada z Arystotelesa wyciągnięta, że poezya jest prawdziwszą od prawdy samej, tym razem stwierdziła się zupełnie. Ten ideał Maryi Stuart, jaki on stworzył, nie zasłaniając nic z tego, co w jej naturze i życiu było słabszego i zdrożnego, tylko oczyszczając ją z wszelkiej powszedniości, nie ideał moralnej doskonałości i cnoty wcale, tylko ideał tej rzeczywistej, historycznej Maryi Stuart, jaka była (ale pojęty w czystości głównych pierwiastków tej natury złych jak dobrych, uchwycony i skreślony w głównych wielkich jej liniach, z uwydatnieniem szlachetnych i sympatycznych, jak nieszczęście, godność i skrucha), zwyciężył ścisłą prawdę i okazał się od niej prawdziwszym, skoro w pamięci i wyobraźni ludzkiej Marya Stuart Schillera nie da się zwyciężyć tej Maryi Stuart, jaką opisują historycy.

Tragedya ta uchodzi za arcydzieło i jest niem niezaprzeczenie; trudno o sztukę doskonalej, piękniej napisaną. Ale ta doskonałość jest podobna do kwiatu w zupełnem ostatecznem rozwinięciu, po którem już znać, że jeszcze kilka chwil, jeszcze jeden powiew wiatru — i wspaniale rozłożone listki zaczną się zwieszać i opadać. *Marya Stuart* jak taka wspaniała, jak róża albo lilia zupełnie już rozwarta i dojrzała w swojej piękności, ale ten największy blask graniczy z początkiem schyłku. Nie żeby talent Schillera był osłabł; jeżeli *Dziewica Orleańska* pozwalałaby tak sądzić, to *Braut von Messina* i *Wilhelm Tell* przy całem fałszywem założeniu, z jakiego wyszły i jakiego skutki na sobie noszą, noszą przecież znamiona wielkiej potęgi. Tylko rodzaj Schillera doszedł w *Maryi Stuart* do zenitu, rozwinął się prawie zanadto i zmienił się, a po zmianie nie był już tak pięknym, jak dawniej. Na miejscu nic stoi się nigdy; i Schiller zajęty zawsze swojemi filozoficznemi studyami, swojem dociekaniem absolutnej prawdy estetycznej, nie przestał na tej zasadzie, na tej prawdzie, jakiej doszedł, jaką urzeczywistnił tak świetnie w *Wallensteinie*, ale szukał dalej, i porwany konsekwencyą swoich abstrakcyjnych dociekań, zboczył z prostej drogi, zmienił swoje pojęcie, swój ideał dramatu, zastąpił go pomału innym, nieprawdziwym. *Braut von Messina* i *Wilhelm Tell* są wcieleniami tego niepotrzebnie szukanego, niby to znalezionego a już nieprawdziwego ideału; *Marya Stuart* była ostatniem urzeczywistnieniem dawnego, może najwspanialszem, ale tak już rozwiniętem, że jeden włos już więcej, a byłby nadmiar a z nim schyłek. Jej doskonałość i tę ostateczną a prawie zbyteczną dojrzałość jej przymiotów, możnaby objaśnić następującym wyjątkiem z listu Schillera do Göthego. „Dla tragików greckich kamieniem węgielnym jest „wynalezienie poetycznej fabuły. Nowożytni rozbijają się „między mnóstwem rzeczy przypadkowych i podrzędnych, a „z wielkiej usilności, żeby się trzymać jak najbliżej prawdy, „obładowują się tem, co czcze i nieznaczące, i wpadają „w niebezpieczeństwo zatracenia tej prawdy głębszej, w której „tkwi poezya, w której już Arystoteles widział wyższość poe„zyi nad historyą“ [1]). Z tego porządku myśli wyszła widocznie *Marya Stuart.* Starożytni zasadzali swoją sztukę na wyszukaniu poetycznej fabuły, szukali jej jak najprostszej, jak najmniej zawikłanej; róbmy jak oni, zwłaszcza, że rozhukany romantyzm zaczyna grozić dramatowi zdziwaczeniem i zdziczeniem. Jeżeli chcemy ratować sztukę w jej istocie i czystości, trzymajmy się zasad, trzymajmy się tych szlachetnych wzorów na prawdzie, na czystej idei opartych; wybierajmy takie do tragedyi sprawy, takie treści, któreby były najprostsze, najmniej zawiłe, niczem pobocznem i podrzędnem nie obciążone i nie poplątane. Taką jest akcya *Maryi Stuart.* Starożytni nie byli realistami, dbali tylko o tę wyższą poetyczną prawdę, bliższą Platońskiej idei niż rzeczywistości; róbmy jak oni, a będziemy w estetycznej, w tragicznej prawdzie. Ten pociąg do idealizmu, który Schiller miał zawsze, który wpływem Göthego i czytaniem Szekspira zrównoważył się na czas jakiś i szczęśliwie umiarkował, stanął w doskonałej mierze; teraz pod wpływem idealizmu starożytnych, oparty na powadze Arystotelesa, przekonany o swojej nieomylności, powrócił zwycięzko i wziął górę nanowo. Tak, jak w dramacie starożytnym stanowisko moralne dominowało nad psychologicznem, jak ich idealizm estetyczny kreślił ogólnie tylko zarysy ludzkich postaci, które były raczej wyrazem tych lub owych moralnych praw i stosunków, aniżeli indywiduami, tak, w zmienionym oczywiście zakresie i sposobie zaczął teraz Schiller kreślić swoje figury takiemi ogólnemi rysami, a przy tej metodzie więcej chodziło o moralne stosunki tej osoby, o wrażenie litości lub odrazy, jakie ona sprawia, aniżeli o jej zupełną indywidualność. Tej istota złożona była oczywiście z najrozmaitszych pierwiastków, zawikłanie, pomięszanie tych różnych pierwiastków było jej cechą — i to właśnie podług ówczesnych pojęć Schillera, to są te rzeczy poboczne i podrzędne, któremi się niepotrzebnie obciąża, w których się gubi dramat nowożytny, z których go oczyścić trzeba, a wrócić do czystej, pierwotnej, idealnej linii starożytnych. Oni wywoływali tylko wzruszenie, współczucie, obawę, wstręt lub podobnie; wywoływali je przez

[1]) Gervinus: *Geschichte der deutschen Dichtung.* T. V, str. 440.

pathos wymowne i wielomowne, nie pytali o to, czy w rzeczywistem życiu ludzie mówią tak długo lub nie, nie bali się, żeby ich mizerny krytyk nie oskarżył o retoryczność lub brak naturalności, a Eurypides ze swojemi akcyami prostemi, ze swojemi sytuacyami patetycznemi a traktowanemi szeroko tak, że w każdej z nich wypowiedziane było wszystko do samego dna, był wielkim tragikiem. W zakresie i w formie nowoczesnego dramatu Schiller z umysłu, z zasady zaczął się zbliżać do prostej treści, do regularnej budowy starożytnych, do ich sposobu tworzenia i kreślenia postaci, do ich sposobu traktowania patetycznych sytuacyj. Gdyby Eurypides mógł był pisać tragedyę o Maryi Stuart, byłby jak Schiller wybrał z jej historyi to tylko, co najistotniejsze i najpatetyczniejsze, byłby jak on obrócił całą usilność do oddania nieszczęścia i godności, byłby się ograniczył do ostatniego okresu jej życia, i byłby jak on wzruszył czytelnika czy widza do głębi serca wszystkiem, co w jej położeniu, co w jej ostatnich chwilach zwłaszcza było bolesnego. Szekspir, albo Göthe za czasów *Götza* a jeszcze *Egmonta*, byłby Maryę Stuart pojął inaczej. Pięć aktów Schillera byłby ściągnął w jeden, co najwięcej w dwa ostatnie, a byłby ją przeprowadził w pierwszych przez wszystkie tragiczne przejścia jej życia, od powrotu z Francyi aż do ucieczki ze Szkocyi i do uwięzienia. Schiller ograniczył się do samego jej stracenia. Jest już uwięziona, jest skazana; nie ścięta jeszcze dlatego, że Elżbieta nie wahając się bynajmniej, udaje wahanie, chce zachować pozory dobrego serca i wspaniałości, chce, żeby i wilk był syty i koza cała, i Marya zgładzona i jej chwała nie przyćmiona. Ale zawiść i zemsta jej wzmaga się rywalizacyą w miłości i dumną zniewagą, jakiś spisek daje jej wygodny pozór, i Marya idzie na rusztowanie. To cała akcya, cała ta prosta fabuła, o której wyszukanie chodziło; bardzo prosta istotnie, ale tak prosta, że jeżeli na krótką tragedyę starożytnych mogła wystarczyć, to na pięć aktów naszej była za skąpa; a z tego wynikło, że Schiller musiał ją obciążać naprawdę „pobocznemi i podrzędnemi rzeczami,“ wplątać w nią pierwiastki, które sam wymyślał, sytuacye, które do tej głębszej, idealnej prawdy i do tragicznej godności figur nietylko nie pomagały, ale jej owszem bardzo szkodziły, i że każdą

z tych sytuacyj, główną czy poboczną, traktował tak obszernie, że aż za obszernie prawie; że każda drobna zmiana lub okoliczność, dająca się ująć w kilka słów lub wierszy, stawała się sceną, każde przemówienie *tyradą*. Sztuka jest zbudowana doskonale, każda figura jest doskonale rozważona i wymyślona, każda scena przepysznie napisana, ale przez swoją skłonność do zbyt ogólnikowego, idealistycznego sposobu kreślenia postaci, przez tę drugą do lirycznego a cokolwiek retorycznego traktowania patetycznych sytuacyj, Schiller zrobił w tej sztuce najświetniejszą obronę tego, co niegdyś zamłodu namiętnie i świetnie prześladował: dramatu francuskiego. Może ten zwrot do greckiego pojęcia tragedyi, od której choć z lewej ręki pochodzi klassyczny dramat francuski, sprawił to podobieństwo, ale *Marya Stuart* jest podobna do sztuk Corneilla i Racina. Ma naturalnie tyle w sobie nowożytnego ducha i pierwiastków nowożytnego niemieckiego teatru, że nie jest tak konwencyonalna jak tamte, a że jest od nich równie piękniejszą, za to ręczy i to sprawił geniusz Schillera. Ale ta akcya prosta i krótka, ta charakterystyka osób tak ogólna, jak tylko nią być może najbardziej, nie wpadając w konwencyonalność, te obszerne rozmiary każdej sceny z osobna, te świetne i długie przemowy, wszystko to przez Eurypidesa wprawdzie, ale (niech mi duch Schillera wybaczy to bluźnierstwo) jest w pokrewieństwie *mit der Aftermuse, die wir nich mehr ehren*. A nietylko w rodzaju swojej patetyczności, w sposobie traktowania sytuacyj i figur, ale przypadkowo zapewne zbliża się *Marya Stuart* do Francuzów i w tem jeszcze, że szanuje ich *jedności;* jedność miejsca prawie zupełnie, skoro akcya, choć w zmienionych dekoracyach, nie przenosi się przynajmniej z Londynu; jedność czasu zupełnie, skoro nie trwa dłużej, jak dwadzieścia cztery godzin.

To nie jest zarzut, tylko stwierdzenie faktu. To jest rodzaj, forma; w tym rodzaju i formie nikt nigdy nic piękniejszego, nic tak pięknego nie napisał, a pierwiastku dramatycznego i prawdziwej patetyczności jest tu więcej, niż we wszystkich razem tragedyach francuskich. Ale jak róża zbyt rozwinięta, tak tu każda sytuacya i każda scena jest

tak obszernie traktowana, każda myśl i uczucie tak do samego dna wyczerpane, że jeszcze trochę, a byłaby już gadatliwość i retoryka.

Naprzykład pierwsza scena jest bardzo piękna (i wszystkie następne taksamo) — jest bardzo potrzebna; nic słuszniejszego, jak pokazać niegodne i twarde obchodzenie się z kobietą, i z królową, odbijanie zamków, zabieranie jej rzeczy, czytanie jej papierów, słowa szorstkie a obejście gburowate; cały ten zwykły akompaniament więzienia był tu potrzebny, i jest przejmujący; dobrze zastosowany wstęp, który odrazu zapoznaje widza ze stanem rzeczy, w jego szczegółach najprzykrzejszych, upokarzających, choć najniższych. Doskonały jest i ten Paulet, twardy protestant, namiętny Anglik, metodyczny stróż swego obowiązku, a prawy i w prawości swojej nieugięty taksamo wobec Elżbiety, jak wobec Maryi; ale na wstęp, na rozmowę dwóch podrzędnych i bardzo podrzędnych figur, na obeznanie tylko z uciskiem heroiny, ta scena, doskonale napisana, jest zadługa — nietylko róża sama, każdy listek w tej róży wybujał zbytecznie.

Marya Stuart — ta mówi dużo ale nie zadużo, i w tym pierwszym akcie, w tej ekspozycyi musi mówić, bo to jedyna, jaką ma sposobność, żeby się dać poznać nie w chwili uniesienia i gniewu, nie w patetycznej chwili pożegnania, skruchy i oderwania od ziemi, ale w swoim stanie stałym, w swojej naturze, w swoim sposobie pojmowania siebie i swoich praw a przyjmowania swoich krzywd i nieszczęść. Zwykle jej wspaniałe wystąpienie w akcie trzecim i rozdzierające, wzniosłe sceny w piątym, zaślepiają nas na piękności jej roli w pierwszym, przyćmiewają je; tymczasem te sceny spokojniejsze może nie ustępują tamtym, a Marya nie gorzej w nich wygląda. Kiedy się pierwszy raz pokazuje, w scenie z Pauletem, uderza w niej to, co zdaje się być główną cechą jej natury, godność, szlachetna duma kobiety, z którą obchodzą się niegodnie i niesprawiedliwie, a która jest wyższa nad przeciwności i dokuczliwości. Upokorzyć jej i obrazić jej nie mogą, wszystko, co mówią lub robią, nie dosięga do jej wysokości, a że jej w brzydki sposób dokuczają, że jej zabierają kosztowności i klejnoty, tego

ona czuć nie raczy. Naprawdę nie czuje; jest tak nieszczęśliwa, a swojem nieszczęściem tak wysoko podniesiona, że te marności, które niegdyś cieszyły młodą i szczęśliwą kobietę, w oczach dojrzałej, uciśnionej, bliskiej grobu, nie są niczem; nie raczy zaś czuć tych przykrości wobec swoich prześladowców i stróżów, im pokazać że jest dotknięta. Jedyna jej zemsta to ta godność, to ich upokorzenie, kiedy widzą że jej dotknąć nie mogą. Ale zarazem choć o dyamenty i korony nie dba, Marya Stuart o swoje prawo dba i z niego nie ustępuje nic. To nie jest rezygnacya i pokora świętej męczennicy, to nie jest obajętność i zwątpienie duszy złamanej — to jest owszem ciągła protestacya przeciw bezprawiu, energiczna, śmiała, nieugięta protestacya nie osoby, — o tę jej nie chodzi, — ale jej królewskiego charakteru, majestatu, prawa, które są zgwałcone i zdeptane. Tych ona odstąpić, ani z nich ustąpić nic nie może; prosty człowiek mógłby zrzec się czegoby chciał, ona ma obowiązek bronić swego prawa, bo w niej zgwałcona jest sama zasada i królewskiej godności i niepodległości jej korony, i wreszcie sprawiedliwości powszechnej, skoro ją więżą i sądzą ci, co nie mają do tego prawa. Dlatego ona tak się o siebie upomina, tak się zacięcie i niezłomnie broni, a w poczuciu swego królewskiego charakteru jest tak silna i wspaniała, że jest ze wszystkich królów historycznego dramatu może najbardziej królową. W scenie z Anną Kennedy, starą piastunką i przyjaciółką, ukazuje się znowu z innej, szlachetnej a koniecznej strony, bez której nie byłaby ani tragiczną, ani heroiczną i wzniosłą. Przed Anglikiem i dozorcą więzienia dumna, przed sobą, przed Bogiem, przed wierną towarzyszką nieszczęścia ona jest pokorna i szczera, ona swoich win nie tai, ona się ich wstydzi, ona swój los dzisiejszy przyjmuje ze skruchą jako słuszną karę za płochość swoich lat młodych, i za swoje ciężkie grzechy, za śmierć Darnleya, na którą pozwoliła, jeżeli do niej nie dopomogła, której pragnęła jeżeli jej nie zadała, za zaślubienie mordercy. Ta skrucha, ta pokuta, ta surowa szczerość z własnem sumieniem, to ją podnosi wyżej, aniżeli cała jej królewska dostojność, bo to pokazuje, że ona się przemieniła, wyszlachetniała, że podniesiona wysoko jest jeżeli nie gotowa, to przynajmniej już zupełnie godna iść na śmierć

śmiało i śmiało patrzeć w wieczność. Jedyna uwaga, jaka tu jest do zrobienia, to że niezupełnie właściwie cała historya stosunku Maryi z Botwellem włożona jest w usta Anny Kennedy. Maryi przystało siebie samą oskarżać choćby najsurowiej, ale czuła przyjaciółka powinnaby przez litość, przez delikatność, przez dobroć serca, nie przypominać jej zdrożnych i upokarzających chwil jej dawnego życia. Cały ten ustęp powinnaby właściwie mówić Marya sama, a Kennedy właśnie usuwać te wspomnienia i łagodzić te zgryzoty.

Następuje scena z Mortimerem, a z nią zawiązanie jednego z ważnych, najważniejszych motywów i czynników w dramacie. Młody fanatyk, który z gorliwością nowo nawróconego chce walczyć za sprawę katolicką, a z zapałem namiętnej duszy wielbi i kocha nieszczęśliwą a uroczą królowę, który uknuł awanturniczy ale śmiały spisek na jej uwolnienie, jest, nie można zaprzeczyć, zupełnie usprawiedliwiony i na swojem miejscu w tej sztuce. Gdyby się kto dziwił, jak Mortimer mógł się tak zakochać w Maryi Stuart już wcale nie młodej a kilkunastoletniem więzieniem zapewne i wyniszczonej, pozbawionej dawnej piękności, temu trzebaby przypomnieć urok potężny, magnetyczny, jaki ona rzeczywiście na ludzi wywierała, i to, że poezya ma swoje konieczne fikcye, że może zostawić w niepewności lata Maryi Stuart i lata więzienia, że poetycznym heroinom musi służyć trochę jak boginiom przywilej młodości i piękności, choćby nawet były przeszły po za „lat niewieścich południe.“ Jeżeli Don Juan Austryacki mógł roić romantyczne plany o odbiciu i zaślubieniu Maryi Stuart i o szkockiej koronie, to mógł młody Mortimer stracić głowę na widok jej portretu, pozapalić się współczuciem dla jej nieszczęścia i z rycerskiem poświęceniem jej służyć i za nią ginąć. Nie można więc nic temu pomysłowi zarzucić, zwłaszcza że Marya Stuart nietylko nie jest Mortimerowi wzajemną, ale nie wie o jego miłości. Tak zaś jak Schiller akcyę wymyślił, był ten Mortimer nawet koniecznym, skoro on służy za pośrednika między Maryą a Lesterem, skoro jego spisek służy Elżbiecie za pozór do przyspieszenia exekucyi. Jego scena w trzeciem akcie psuje bardzo wrażenie wielkiej sceny Maryi z Elżbietą. Tu w pierwszym, we wszystkich następnych także (z tym wyjątkiem), ale zwłaszcza w pierwszym, on jako fanatyczny wielbiciel i stronnik Maryi i katolik pełen zapału, jest wcale zajmujący, a jego opowiadanie o swojem nawróceniu jest śliczne. I tu w nawiasie można wspomnieć, że to opowiadanie, ten zapał Mortimera dla Papieża, dla kardynała Gwizyusza, dla katolickich obrzędów, że dalej Maryi samej stałość w wierze, i cały sposób poważny a raczej sympatyczny, w jaki Schiller traktuje pierwiastek katolicki w tym dramacie, wywołał między jego niemieckimi krytykami kwestyę prawdziwie śmieszną. Jedni zarzucają mu, że stanął na stanowisku katolickiem i bardzo się o to gniewają, drudzy go bronią i dowodzą, że tak nie jest. Zarzut równie jak obrona dowodzą pojęć dość ciasnych. Kto zazdrośnie boi się o protestancką prawowierność Schillera, niech się uspokoi; na protestanta był zamało chrześcianinem, jakże dopiero daleko było mu do katolicyzmu. A kto broni, ten nie powinien daleko szukać argumentów, tylko powiedzieć, że skoro bohaterką sztuki była Marya Stuart, skoro jej wiara jest jednym z pierwiastków tego antagonizmu, który ją doprowadził aż do śmierci, skoro przywiązanie do tej wiary było jednym z pierwiastków jej heroizmu i najpiękniejszym motywem jej chwil ostatnich, to Schiller musiał traktować tę jej religię poważnie, sympatycznie, z jej a nie ze swego stanowiska, bo inaczej wrażenie tragiczne byłoby bardzo zmniejszonem, jeżeli nie zupełnie zniesionem. Protestancka tendencya, a cóż dopiero protestancka namiętność, byłaby tu pod względem artystycznym dysharmonią i błędem, i byłaby prócz tego małością niegodną takiego dzieła i takiego umysłu, małością, nad którą Schiller był oczywiście tak wyższy, że ani nie pomyślał, by sam takie stanowisko mógł zająć, by kto inny z takiego mógł jego dramat uważać i sądzić.

Ale w tej scenie z Mortimerem występuje po raz pierwszy motyw najsłabszy, najmniej poetyczny w całej tragedyi, a na nieszczęście znaczący w niej tak wiele, że stał się poprostu jej osią, główną sprężyną akcyi: Marya Stuart daje Mortimerowi list do Lestera i swój portret, wyznaje czy daje do poznania, że Lestera kocha. Że w rzeczywistości Marya Stuart mogła kochać wiele i zawiele razy, że jeszcze w więzieniu mogła o wybawicielach i kochankach marzyć,

to wszystko być może. Ale tu w dramacie ona nikogo kochać nie była powinna; *die tiefere Wahrheit*, ta prawda prawdziwsza od historyi i od rzeczywistości, ta prawda tragicznego ideału i jego godności, wymagały koniecznie, żeby Marya Stuart już nie kochała nikogo. Miłość jest dobra, a w poezyi bardzo pięknie wygląda; ale jak wszystkich dobrych rzeczy, tak i miłości nietrzeba nadużywać, w poezyi taksamo jak w życiu. Czy to uczuciowość Schillera i jego niemiecka skłonność do czułych, miłosnych sytuacyj, czy jedno więcej podobieństwo mimowolne do klassycznych sztuk francuskich, które także obejść się nie mogą bez jakiejś zakochanej pary, dość że Schiller włożył tu i użył za główny motyw rywalizacyę miłosną i zazdrość dwóch kobiet zakochanych w tymsamym mężczyznie, która gdyby nawet była historycznie prawdziwą, to poetycznie była niepotrzebną, a dla Maryi Stuart nawet szkodliwą. Elżbieta co innego: Elżbieta, która występuje jako figura niesympatyczna, samolubna, hipokrytka, mogła sobie mieć tego kochanka i tę namiętność, która owszem uzupełniała dobrze taki charakter. Ale Marya Stuart, która miała właśnie być jak najbardziej wzniosłą, godną i tragiczną, ta nie powinna była kochać; a to dlatego, że kobieta już niemłoda może być bardzo godną i wzniosłą, kiedy jest w miłości wierną i kocha zawsze tego, którego pokochała kiedyś, ale nie może być poetyczną, nie może nawet być godną, jeżeli kocha nanowo, jeżeli się zakochuje. „W twoim wieku“ — mówi Hamlet do matki — „to już nie serce kocha, ani wyobraźnia, tylko zmysły“ — i tak jest, kobieta starsza zakochuje się już tylko zmysłami, a te niższe, fizyczne prawa czy konieczności naszej natury, mogą nic nie ujmować cnocie kobiety, ale jej powadze, jej urokowi poetycznemu szkodzić zawsze muszą. Dlaczego stara a choćby tylko niemłoda kobieta, kiedy idzie za mąż jest śmieszną, kiedy ma kochanków jest obrzydliwą? Dlatego, że pomiędzy takiem jawnem przyznaniem się do pewnych potrzeb i popędów, a naszem pojęciem tego uroku, jaki ma kobieca godność i cnota, zachodzi sprzeczność ogromna, rażąca i komiczna. A co u zwykłej śmiertelnej i w rzeczywistem życiu razi, to razi tembardziej u wzniosłej heroiny i w tragedyi. Może kto powie, że kreacye poetyczne nie mają lat! Zapewne, jednak czytelnik, który te kobiety zna z historyi, nie może, choćby chciał najbardziej, zapomnieć, że one są już stare. Elżbiecie to nie szkodzi, owszem to należy do jej wstrętnej, *Katarzyńskiej* (jeżeli się tak można wyrazić) natury. Ale Marya, nawet gdyby była młodą, to teraz, kiedy sobie tak gorzko wyrzuca, że kochała wiele, kiedy jest przez swoje nieszczęście i swoją pokutę oderwana od ziemi a już napół drogi do nieba, Marya doprawdy o kochankach myślećby już nie powinna, boby ją to zniżyło zawsze, a cóż dopiero kiedy jest stara. Grecy, których heroiny miały ten przywilej, że nie starzały się nigdy i zawsze były równie boskie, mieli przecież ten zmysł cudowny, ten takt, to instynktowe a delikatne uczucie tego co przystoi, że u nich tylko złe kobiety kochają w późniejszym już wieku. Klytemnestra żyje z Egistem, ale Penelopa, choć ma zalotników, sama nie przypuszcza, żeby kochać mogła. A jeżeli ten wzór cnoty i wierności może się zdawać złym przykładem, to jest inny. Helena, którą Homer przedstawia jako naturę nie złą w gruncie, owszem szlachetną. Uciekła wprawdzie z Parysem, ale w Troi już ta kwestya jej miłości prawie nie występuje, a w późniejszym wieku, w Odyssei, Helena choć zawsze piękna jak bogini, ani pomyśli o nowych miłościach i kochankach. Schiller, kiedy Maryę Stuart, niemłodą i żałującą za dawne grzechy, jeszcze raz zakochał, zaszkodził jej tragicznej i więcej, bo jej prostej kobiecej godności, obniżył ten wysoki piedestał, na którym ją postawił. A prócz tego zmniejszył bardzo i rozmiary swojej tragicznej sytuacyi. Dwa kraje i narody, dwie wiary i dwa kościoły stoją naprzeciw siebie uosobione w tych dwóch kobietach, dwa różne prawa do tronu i dwa sprzeczne, największe w ówczesnym świecie interesa, walczą z sobą w tych kobietach i przez nie, jedna z tych kobiet ponosi śmierć na rusztowaniu, ale odnosi tryumf moralnie— zdaje się, że przedmiot dość wielki, że pierwiastki dramatu dość ważne i dość tragiczne; zostawić im tylko ten charakter, jaki mają, tylko ich nie tknąć, nie zmniejszyć żadnym dodanym pierwiastkiem mniejszym, a samo z siebie z natury rzeczy zrobi się, że dramat będzie miał charakter ogromny i wzniosły. I właśnie ten mniejszy, ten słabszy, ten mniej tragiczny pierwiastek musiał Schiller włożyć, musiał te dwie

kobiety zakochać w tymsamym mężczyznie, zrobić je rywalkami, za motyw działania dać im zazdrość i zemstę i obrażoną miłość własną, i z kolosalnej sprawy dwóch narodów i dwóch wiar zrobić sprawę dość małą dwóch kobiet, do tego starych (jedna ma lat 45 a druga 53), kłócących się o pięknego gacha w atłasowym kubraku i jedwabnych pończochach! Jeżeli nawet były jakie czułe afekta pomiędzy Maryą Stuart a Robertem Dudley, — a zdaje się że ze wszystkich jej miłości najmniej dowiedzioną, najmniej do prawdy podobną, najmniej wspominaną nietylko przez historyę, ale przez obmowę, jest ta — jeżeli nawet ta miłość była, to Schiller źle zrobił, że w ogóle dał Maryi Stuart miłość jakąkolwiek, że tę miłość zrobił osią i sprężyną swo jej tragedyi, i wreszcie, że wybrał dla niej właśnie tę miłość i tego kochanka. Że ona służy do zapełnienia aktów i do związania akcyi, skoro przez nią Elżbieta skłania się do rozmowy z Maryą, skoro przez nią ta rozmowa kończy się wybuchem i obrazą, skoro przez nią Elżbieta dochodzi do tej złości mściwej, w której podpisuje wyrok śmierci, to prawda; ale zawsze szkoda, że ta sprawa Lestera tu jest i że tak wiele znaczy. Jeżeli potrzeba było czegoś, coby śmierć Maryi rozstrzygnęło i przyspieszyło, to czy nic innego znaleść się nie mogło, tylko ta miłość, która obniża wysoki stan jej duszy, a przezto jej tragiczną wzniosłość, a która jest poniżająca ze względu na osobę tego kochanka? Myśli się o Don Juanie, i żałuje się, że jeżeli już do stracenia Maryi Stuart potrzebny był jakiś wielbiciel i jakiś spisek, że Schiller jego do tego celu nie użył. Rycerski, dzielny, awanturniczy, swojem urodzeniem upokorzony, a swemi dziełami wsławiony, swoim osobistym urokiem czarujący zwycięzca z pod Lepantu, ofiaruje królowej szkockiej wolność a prosi o jej rękę. Marya nie potrzebuje nawet kochać, ale wolności pragnie, ale ujętą być może, i nie romansując jak pensyonarka, ani dysząc niską namiętnością, może i podziwiać go i przyrzec mu swoją rękę. Elżbieta może się tak przestraszyć tego dzielnego wojownika i admirała, tego przedsiębiorczego ducha na tronie szkockim, że musi uprzedzić jego plan, zniweczyć go najpewniejszym sposobem, stracić Maryę. W takim planie i na Mortimera mogło być miejsce: on mógłby

być agentem Don Juana, a jego spisek mógł taksamo być, taksamo się nie udać i sprowadzić takisam skutek, jak się to dzieje w dramacie Schillera. Próżne to marzenia, ale i dramat i jego bohaterka nie straciłyby na tem, gdyby nie było Lestera i całej tej miłości. Bo nietylko wszelka miłość jako taka, musiała zniżyć Maryę Stuart i zaszkodzić *der tiefern Wahrheit*, ale jeszcze ta miłość, miłość takiego jak Lester, musiała ją poniżyć. Darmo, jak mężczyzna uchybia sobie i poniża się kiedy kocha nikczemną kobietę, tak o wiele jeszcze więcej poniża się kobieta nikczemnym kochankiem. Schiller robi Lestera słabym, bojaźliwym, nikczemnym, ale choć go robi podłe występnym, kiedy mu każe zdradzić Mortimera, stara się przecież zachować mu jakieś estetyczne pozory. Napróżno: czytelnik musi się poznać na tem, że ten Lester jest obrzydliwy, a co obrzydliwe, fizycznie czy moralnie, to już estetycznem być nie może. Jeżeli zaś ohydny jest zawsze każdy kochanek starej baby (złodziej jest daleko mniej podły), to najohydniejszy dopiero kochanek starej królowej, Elżbiety czy Katarzyny, który zaczyna swoją rolę dla pieniędzy i dla rangi, a ciągnie ją dalej ze strachu, żeby mu głowy nie ścięła a przynajmniej nie odebrała tego co mu dała. Ten strach, przemagający wstręt i odrazę i wymuszający na podłym tchórzu miłość, to jest już ostatni stopień upodlenia i obrzydliwości. Lester zaś dodaje do tego straszliwą zbrodnię, także podłą i ze strachu tylko spełnioną, kiedy dla ocalenia siebie oskarża i wydaje Mortimera i staje się powodem jego samobójstwa. I taką kreaturę, taki wyskok ostatniej podłości, dla którego niema dość słów pogardy, kocha Marya Stuart, wzniosła, heroiczna, i którą Schiller chciał i słusznie tu w dramacie podnieść jak najwyżej. A jeżeli wszelka miłość musiała jej szkodzić, musiała w jej wieku przypomnieć czytelnikowi niższe pierwiastki ludzkiej natury, o których właśnie trzeba było zapomnieć, bo nie są godne wysokiego podniesienia tej duszy żałującej i nieszczęśliwego położenia tej kobiety już prawie umierającej, to miłość takiego nikczemnika musiała ją stanowczo poniżyć.

Po tem ogólnem, zasadniczem zastrzeżeniu, odnoszącem się do Lestera i do nieszczęśliwego prawdziwie osadzenia dramatu na jego sprawie jak na osi, reszta pójdzie już

prędko i gładko. Zarzutów do zrobienia już niema; owszem, trzeba tylko przyznać, że tak jak Schiller swój dramat wymyślił, tak nie mógł ani on, ani nikt inny napisać go lepiej. Bardzo świetna zaraz jest w pierwszym akcie scena Maryi z Burleighem. W dalszych aktach Marya jest w poruszeniu, jest w patetycznej chwili: tu ona broni swojej sprawy, dowodzi swego prawa, to jest proces pomiędzy nią a Elżbietą, a wyrok musi wypaść na jej stronę; ona jest skrzywdzona, jej więzienie, jej proces, werdykt sędziów, wszystko jest nieprawne, wszystko umyślnie naciągnięte na jej zgubę, ona jest ofiarą, a jej nieprzyjaciele spełniają gwałt. A dowodzi tego tak doskonale i z takim majestatem, że tryumf jest zupełny. I zupełna także, doskonała expozycya w tym pierwszym akcie. Pierwsza scena pokazuje uciski i upokorzenia w więzieniu, rozmowa z Anną przeszłość, winy Maryi i jej dzisiejsze moralne podniesienie się; rozmowa z Burleighem tłómaczy cały stosunek prawny i polityczny, jeżeli się tak można wyrazić; a scena z Mortimerem rozpoczyna znowu te ostatnie usiłowania w sprawie Maryi, które staną się bezpośrednim powodem jej śmierci.

W drugim akcie strona przeciwna, Elżbieta. Występuje w całym blasku swoich powodzeń, wszystko się jej udaje. Europa na kolanach przed jej potęgą — sam nieprzyjacielski dwór francuski schyla głowę i prosi o jej rękę dla jednego ze swoich synów: to kontrast z nieszczęśliwem położeniem Maryi uwięzionej, ogołoconej ze wszystkiego, skazanej na śmierć. Jaką jest ta Elżbieta Schillera? Oczywiście w dramacie, którego bohaterką jest Marya Stuart, ona musiała mieć i rolę brzydką i naturę wstrętną. Tego wymagała natura rzeczy, tak Schiller musiał zrobić, i to zrobił doskonale. Wszystkie złe strony charakteru Elżbiety, twarde serce, próżność, hipokryzya, wszystko aż do jej śmiesznej pretensyi do tytułu *einer jungfräulichen Königin,* wszystko jest, a wszystko w miarę: ta Elżbieta nie jest ani potworem, ani karykaturą. Jest królową i tragiczną figurą, może trochę podobną do Semiramid i Atalij francuskiego teatru, ale nie bez własnej indywidualności, i w wielkim stylu. Tylko wielkości Elżbiety, jej ogromnych przymiotów jako królowej, jej wspaniałego patryotyzmu, jej wielkiej głowy, nie widać za jej złemi przymiotami. Skutek to zapewne samej natury przedmiotu, nie było miejsca i sposobności na pokazanie wielkich stron tego umysłu i charakteru; ale ktoby był Anglikiem, mógłby mieć żal do Schillera, że pokazując ją z najmniejszych i najgorszych stron, nie dał prawdziwego wyobrażenia o *Queen Bess,* którą patryotyzm angielski zawsze ze czcią i z wdzięcznością wspomina.

A w tym drugim akcie, jak wszędzie, róża jest rozkwitła do ostateczności: każda scena rozwinięta tak obszernie, jak tylko można, każda myśl wyczerpana do samego dna; taka jest pierwsza scena z ambasadorem francuskim, taka ta rada ministrów wobec królowej, na której stary Talbot broni sprawy Maryi Stuart, taka wreszcie ta scena, w której Elżbieta podsuwa Mortimerowi myśl otrucia Maryi, a on przystaje, żeby nie szukała innego prawdziwego zabójcy. I tu jedna uwaga. Czy królowie Schillera — zwłaszcza królowie tak ostrożni i podejrzliwi, jak Filip II i Elżbieta, — nie są zbyt łatwowierni? Najzwyklejszy prywatny człowiek nie da swego zaufania człowiekowi, którego pierwszy raz w życiu widzi, a tymczasem Filip II odrazu otwiera swoje serce i swoje tajemnice przed Pozą, a Elżbieta, mądra Elżbieta, widząc pierwszy raz w życiu młodego Mortimera, zwierza się przed nim nietylko z najskrytszego, najbardziej tajonego swego zamiaru, ale powierza w jego ręce swoją cześć i sławę królewską. Zkądże ona wie, że Mortimer zachowa przy sobie treść tej rozmowy, że ludzie nie dowiedzą się, że ona kazała otruć Maryę? Stałość, jakiej dał dowód, kiedy nie zdradził przed katolikami swoich niby protestanckich przekonań i namiętności, pozoruje to jako-tako, ale jeżeli przed czytelnikiem nie usprawiedliwia dziwnego zaufania Elżbiety, to tembardziej nie powinna była usprawiedliwić go przed Elżbietą samą.

Najdramatyczniejsza z tego aktu i bardzo piękna, jest scena Lestera z Mortimerem: Lester jako dworak, jako tchórz, któryby chciał a chcieć nie śmie i szuka wybiegów, półśrodków, żeby zyskać na czasie, który już raz ze strachu w owym sądzie parów dał głos za winą i śmiercią Maryi, który teraz boi się śmiałego przedsięwzięcia, jest doskonale skreślony; — tylko te wszystkie pozory słabości, wahania,

nie mogą zasłonić jego podłości; Schiller chciał, żeby on był tylko człowiekiem bez charakteru, ale choć go jako takiego doskonale przedstawił, czytelnik nie może zapomnieć, że to nie wszystko jeszcze, że on nadto jeszcze jest i obrzydliwy. To miejsce, kiedy rozmowa między nimi, staje się prawie sprzeczką; kiedy w Mortimerze wre pogarda, a Lestera strach rozpala do namiętności, jest jako forma wzięta z teatru starożytnego i przypomina sprzeczki bohaterów Sofoklesa.

O wielkiej scenie trzeciego aktu niema co mówić. Jeżeli taki krytyk, jak Gervinus, zdaje się mieć jakieś powątpiewania, czy to rzecz właściwa, żeby dwie królowe kłóciły się i łajały w ten sposób, to można się tylko dziwić temu zapytaniu, które przypomina sławnego francuskiego Laharpa. Nie — one się ani kłócą ani łają. Jedna zaczyna od łagodności i cierpliwości, a druga upokorzona, rozzłoszczona pięknością, wdziękiem, szlachetnością rywalki mści się niegodnie, zniewagą, poczem dopiero Marya wybucha, zapomina o wszystkiem, nawet o swojem położeniu i niebezpieczeństwie, i wypowiada co ma na sercu, bez kłótni, bez łajania, tylko ze wspaniałą i tryumfującą świadomością swego prawa, swojej dobrej sprawy, swoich krzywd i prawdy. Sytuacya jest dramatyczna bardzo. Te dwie nienawiści całego życia, te dwie namiętności doprowadzone do najwyższej potęgi gwałtami i krzywdami, które może darować tylko ta, co je zniosła, ale nigdy ta, co je zadała, spotykają się po raz pierwszy i ostatni w życiu. Te dwie korony, te dwie religie, i te dwie kobiety, rozdzielone wszystkiem, a teraz jeszcze w dodatku miłością tegosamego człowieka, stają sobie do oczów Z takiego spotkania może tylko wyniknąć albo heroiczne i wzniosłe pojednanie, albo śmierć: a biedna Marya stoi w tym ogrodzie tak, jak w rzymskim cyrku ofiara naprzeciw tygrysa. Bardzo szeroko, ale bardzo zręcznie przygotowuje Schiller tę scenę i robi wszystko, co może jeszcze podnieść wrażenie tej chwili stanowczej a nieszczęsnej. To naprzód chwilowa radość i złudzenia Maryi, kiedy się widzi na powietrzu i między drzewami, to wszystkie wspomnienia i pragnienia, wszystkie siły i pierwiastki życia, które się odzywają i wyrywają gwałtownie; to następnie ten strach, to złe przeczucie, które ją opada na wiadomość, że ma, że musi mówić ze swoją

nieprzyjaciółką. Wszystkie zaś przejścia i zmiany jej uczucia w rozmowie z Elżbietą przeprowadzone są jak być może najnaturalniej, najrozumniej i najpiękniej, a ona w nich jest patetyczna, wielka, wzruszająca i godna niemniej w swojej cierpliwości i rezygnacyi, jak w swojej pokornej skrusze, jak w końcu w swojej obrażonej godności i w swojej namiętności. Im zaś ona wyższa, im więcej ma i słuszności i w początku łagodności, umiarkowania, rzewnej prośby, rezygnacyi, kiedy się zrzeka wszelkich praw i nadziei *(Regiert im Frieden)*, tembardziej rośnie i wzmaga się złość Elżbiety. Ta nie przyszła z postanowionym złym zamiarem; gdyby była ujrzała Maryę mniej szlachetną moralnie, mniej piękną fizycznie i mniej królewską w tem poniżeniu, może byłaby się zdobyła na wspaniałomyślność; ale jest inaczej, ona się czuje niższą, a instynkt jej dumny i zazdrości tego darować nie może, upokorzenie wydobywa na wierzch wszystkie jej złe uczucia; im bardziej Marya trafia do dobrych, tem bardziej, tem mściwiej odzywają się złe, i za tym popędem zazdrości i dumy idąc, Elżbieta z twardej staje się nikczemnie okrutną, kiedy bezbronną znieważa w jej czci. A i to jeszcze wytrzymuje Marya, Boga tylko prosząc o umiarkowanie, choć cała jej natura ludzka i królewska burzy się na pierwszą obelgę; po drugiej dopiero, największej, jaka kobietę spotkać może, wybucha — i dobrze robi. Jak w całej scenie, tak w tej chwili zwłaszcza ma słuszność. Są rzeczy, których nawet święty znosić nie powinien; są chwile, w których człowiek musi zapomnieć o wszystkiem, nawet o życiu, a bronić się w tem, co od życia ważniejsze. Sam Pan Jezus zapytał: „czemu mnie bijesz,“ kiedy go sługa arcykapłana w twarz uderzył. Marya Stuart nie jest świętą, dawny człowiek nie jest jeszcze wyrzucony, jak później w piątym akcie; ale jest przecież szlachetnie pokorną i wysoko cnotliwą, kiedy się do swoich grzechów przyznaje. A jest po chrześciańsku zapewne niezupełnie doskonałą, ale po ludzku zupełnie usprawiedliwioną i wspaniałą nad wszelki wyraz, kiedy przyznając się do złego, świadczy przecież, że jest lepszą niż jej sława, i lepszą niż Elżbieta. I kiedy jej się to z serca wyrwało, poszło za tem wszystko, aż do tego, co dla Elżbiety najboleśniejsze, do jej niepewnego urodzenia i niepewnego

prawa do tronu. I teraz już ratunku niema, za to Elżbieta zemścić się musi; szczęśliwy traf posłuży jej i da upragniony pretekst za chwilę.

A w tej scenie patetycznej i wymownej, jak mało na świecie, miał Schiller ten takt szczęśliwy, że nie wspomniał o Lesterze i o miłosnej rywalizacyi, i zachował przezto sprawie największy historyczny i tragiczny charakter. Gdyby ten takt był szczęśliwie zachował do końca, byłoby lepiej. Że Marya Stuart, kochając Lestera, w rozkoszy swego tryumfu cieszy się najbardziej tem, że *vor Lester's Augen hab' ich sie erniedrigt*, to jest rzecz naturalna; każda kobieta, która kocha, to ceniłaby sobie najwyżej. Ale co po wielkiej scenie z Elżbietą wrażenia zrobić nie może, to ta deklaracya miłości, z jaką teraz występuje Mortimer, i jego namiętność tak natarczywa, że aż Marya musi się bać o siebie. Po tej piękności i po tej sytuacyi naprawdę wielkiej, trudno żeby cokolwiek dobrze się wydać mogło; trzeba było na tem akt skończyć. Ale jeżeli jakaś scena miłosna miała nastąpić, to trzeba było napisać ją tak, żeby przewyższyła tamtę. Wszystko, co jej nie przewyższało, musiało osłabić, obniżyć wrażenie. Romeo może byłby potrafił utrzymać się na potrzebnej wysokości i swoją miłością słuchacza rozrzewnić i porwać, choć i jemu nie przyszłoby to łatwo. Tu zaś niema Romea, jest tylko Mortimer, w swojej ognistej namiętności dość wodnisty: i akt rozpoczęty tak wspaniale, jak rzadko co w tragedyi, *desinit in piscem,* kończy się dość zwyczajną, dość oklepaną romansową sceną, na której oczywiście traci ogromnie. I dlategoto byłoby lepiej, gdyby w *Maryi Stuart* zgoła nie było raczej tego Mortimera i jego miłości, jeżeli miał z nią występować tak nie w porę, i takim sposobem, w takich zużytych, spowszedniałych frazesach czułości i namiętności. Materyalnie ta scena była potrzebną, bo przez ten czas zrobił jeden ze spiskowych ów zamach na Elżbietę, o którym trzeba było żeby czytelnik dowiedział się jeszcze w tym akcie, a ten nie mógł się zrobić na poczekaniu, ledwo Elżbieta zeszła ze sceny, natychmiast po jej rozmowie z Maryą; ale pod względem artystycznym ta scena zawadza tylko i szkodzi.

Trzeci i piąty akt tak absorbują dla siebie całą uwagę i admiracyę czytelników, widzów i krytyków, że na czwarty

ani nie zważają, nie mówią o nim, jak żeby go nie było. A przecież jest, i co więcej jest bardzo piękny i bardzo dramatyczny. Położenie Lestera, który Elżbietę namówił na rozmowę z Maryą, stało się bardzo drażliwem, niebezpiecznem, a Burleigh umie z tego korzystać, i szczęśliwy faworyt uwikłany w nieprzewidziane skutki swoich półśrodków, ma wszelki powód bać się o siebie. Niech się królowa przekona, że ją nietylko na upokorzenie naraził ale i zwodził, zdradzał dla innej, a jego głowa spadnie tak łatwo, jak spadały głowy żon Henryka VIII; z jego sceny z Burleighem zaś widać jasno, że go nieubłagany polityk oszczędzać nie będzie. A dowody przeciw niemu ma. Od Mortimera dowiaduje się Lester, że listy Maryi do niego, że jej portret, zabrane, są w ręku Burleigha i Elżbiety. Jego strach i jego nagle podłe postanowienie, żeby się kosztem Mortimera ocalić, kiedy w jednej chwili dostrzegł bezpieczne dla siebie wyjście i kazał go aresztować, jest i psychologicznie i dramatycznie doskonałe. I teraz, pewien siebie, z dobrą miną, nie myśląc nawet o śmierci Mortimera, owszem bardzo tej śmierci rad, bo teraz już nikt prawdy nie dojdzie, idzie stawić czoło królowej i Burleighowi.

Elżbieta w tym akcie i w zakończeniu piątego jest znakomicie przedstawiona. Zazdrosna i namiętna, mściwa, w pierwszej chwili postanawia śmierć Maryi, a po niej śmierć Lestera. Ale jeżeli w pierwszem postanowieniu się nie cofnie, to w drugiem się waha; słabość kobieca, raczej słabość miłości, odzywa się o swoje prawa: „a gdyby to nie było prawdą, gdyby mogło nie być prawdą?“ W tej chwili wchodzi Lester i na wszystkie oskarżenia odpowiada spokojnie, zwycięzko: on ocalił królowę, on wdał się ze stronnikami Maryi, żeby odwrócić cios od głowy Elżbiety; on wiedział, czego nie wiedział mądry Burleigh, że Mortimer stał na czele spisku, on kiedy królowa sama była tak nieostrożna, że się przed Mortimerem zwierzyła i poleciła mu otrucie Maryi, on jeden odgadł prawdę! Z przebiegłością i zręcznością niepospolitą tak składa wszystkie okoliczności, że zamiast go potępić, bronią go w oczach królowej, a że fakta potwierdzają co mówił, więc i królowa i Burleigh muszą zamilknąć. Ale ich podejrzenia nie ustały choć zamilkły. Burleigh nie wierzy,

dieser Mortimer starb euch sehr gelegen — Elżbieta chciałaby wierzyć, nie może podejrzenia pokazywać, ale pewną nie jest, i z wyrafinowanem okrucieństwem wystawia wierność kochanka na próbę, kiedy mu każe być świadkiem śmierci Maryi. On nie zadrgał; czuje, że gdyby odmówił, gdyby się zawahał tylko, byłoby z nim źle: tchórzostwo dodaje mu odwagi, wprawa w dyssymulacyi pokrywa przykre wrażenie, i jak się nieraz zdarza, tchórz zdobywa się na niezwykłą siłę duszy, na torturę moralną, byle się nie narazić na śmierć. Wszyscy troje, on w swoim charakterze bezczelnym i lękliwym, Elżbieta w swojej zawziętości i w swojej miłości, Burleigh w charakterze mądrego a bezwzględnego polityka, oddani są świetnie.

Niemniej świetnie a z większym efektem hipokryzya Elżbiety, w tych scenach następnych, kiedy pragnie śmierci Maryi i wie, że wyrok podpisze, a udaje dobre serce, wspaniałą duszę i kobiecą miękkość, każe się zmuszać, narzeka na ciężkość swego obowiązku; całą tę komedyę gra ona przebiegle a po królewsku, bo ze zwyczajem i ze wszystkiemi pozorami powagi i godności. Punkt kulminacyjny tej sytuacyi jest w pięknej przemowie Talbota, który przepowiada, że ze śmiercią Maryi, ze spełnionem bezprawiem i okrucieństwem odwrócą się od Elżbiety umysły i sumienia i zmieni się cały jej stosunek do poddanych i do świata. Ona w głębokim niby smutku wolałaby zejść z tronu a choćby do grobu, niż taki wyrok podpisać, i w końcu chce zostać sama, ze swojem sumieniem i z Bogiem, u króla królów szukać rady i natchnienia w modlitwie!

Tą modlitwą jest jej monolog. Jedyna chwila, w której Elżbieta jest sama z sobą i szczera, bez hipokryzyi, bez komedyi. Trudność była niemała pokazać ją w tej szczerości, w całej twardości jej serca, a nie skrzywdzić jej zanadto, nie przesadzić. Udało się doskonale. To jest prawdziwa Elżbieta, ze swoją siłą woli i twardością serca, ze swoją namiętnością samowładnego panowania i nienawiścią tych pozorów, tej opinii, tego prawa, które szanować musi, z tą mądrą zręcznością, z jaką się tej konieczności poddaje, pomimo całej odrazy i pogardy, jaką ma dla niewolniczego rzemiosła króla, który się o względy i łaski starać musi.

Ten popęd natury robi ją prawdziwą królową, ta mądrość prawdziwą Elżbietą. A kobieta, zakochana, namiętna i mściwa, jest tu także, ale (i trafnie bardzo) jak zawsze u Elżbiety, poddana jej królewskim żądzom i potrzebom. O rywalce ona mówi mało, choć i tę zgubić jest słodko. Ale więcej chodzi jej o co innego, o podstawę jej prawa do tronu, o to, co ją przez całe życie najbardziej bolało i wstydziło, o zarzut nieprawego urodzenia. To doprowadza ją do tej nienawiści i zemsty najsilniejszej, w której podpisuje wyrok, i to ją uzupełnia dopiero jako królowę i jako Elżbietę. Ona się mści, ona się chce Maryi pozbyć: ale się i broni także, broni swojej korony, swego prawa, swojej zasady, broni całej Anglii nowoczesnej, tego porządku rzeczy stworzonego przez Tudorów i przez protestantyzm, który przez nią utwierdzony, wzmocniony, otoczony potęgą i chwałą, runąłby, gdyby tylko dała się zepchnąć z tego stanowiska, gdyby pozwoliła przypuścić, że jej prawo nie jest dobre i jedyne.

Jej scena z Davisonem, kiedy tak chytrze wykręca się i do ostatka nie mówi mu, co ma zrobić z podpisanym wyrokiem, kiedy mu każe prosić Boga o światło i pomoc, kiedy z góry na niego zrzuca odpowiedzialność za to, co się stać może, a tym sposobem zostawia sobie naprzód otwartą furtkę do wypierania się, sposób obmycia rąk z wszelkiego udziału w śmierci Maryi, to jest jedno ze szczęśliwszych w poezyi przedstawień hipokryzyi, tej hipokryzyi, którą Schiller robi głównym rysem charakteru Elżbiety.

Jeżeli zadaniem tragedyi, jak od Arystotelesa świat sądzi i wierzy, jest wywołać wzruszenie, współczucie, to piąty akt *Maryi Stuart* spełnia to zadanie najzupełniej i najpiękniej, jak być może. Zdolność rozrzewnienia i zdolność kreślenia figur szlachetnych w swojem cierpieniu, która była właściwą, najbardziej charakterystyczną zdolnością Schillera, zdala tu próbę może najświetniejszą ze wszystkich. Już żadnej walki, już wszystko skończone, przebyte, zwyciężone. Ta straszna chwila, kiedy Marya dowiedziała się, że jutro ma umrzeć, ten bunt przeciw śmierci wrodzony ludzkiej naturze, to wysilenie, z jakiem człowiek musi odrywać się od życia a oswajać z myślą, że zdrów i pełen życia umrze zaraz — (choroba albo bitwa, same przygotowują człowieka

na śmierć, a przezto łagodzą jej wrażenie) — całe przywiązanie do życia, które w takiej chwili odzywać się musi gwałtownie i rozpaczliwie, wreszcie świadomość gwałtu i śmierci niewinnej, pamięć wszystkich krzywd, trudność przebaczenia, wreszcie te okropne dodatki, jakiemi muszą być pierwsze rozmowy z tymi, których się zostawia, wszystko to już przeszło. I Marya i całe jej otoczenie są już spokojni, w równowadze, w rezygnacyi zupełnej, i chodzi tylko o ostatnie chwile, o rozdzierające pożegnanie, o wielkie i rzadkie na świecie nieszczęście, o wrażenie takiej śmierci tragicznej i o taką skazaną, która przez nieszczęście wznosi się sama nad siebie, i jest nietylko po ludzku odważną i bohaterską, po królewsku godną i majestatyczną, ale po chrześciańsku przebaczającą, oderwaną od świata, doskonałą i prawie świętą. Wzory na ostatni akt *Maryi Stuart* miał Schiller niedaleko: cała Europa była jeszcze wzruszoną świeżem wrażeniem śmierci Ludwika XVI, jego żony i siostry; wszyscy umierali pięknie, z wielkością duszy i z cnotą wspaniałą. Schiller był, jak wiadomo, przejęty najwyższem dla nich współczuciem, wzruszony ich losem; więc choć niema materyalnego podobieństwa okoliczności, to jest moralne podobieństwo uczuć między Maryą Stuart a nimi, i przypuszczenie jest naturalne i pozwolone, że o nich myślał, kiedy Maryi Stuart dawał ten charakter godności i chrześciańskiej cnoty w śmierci. W każdym razie zbliżenie jest dziwne i mądre, jeżeli przypadkowe, że ta tragedya o ściętej królowej powstała w tymsamym czasie, kiedy świat tragedyę podobną (tylko nierównie większą) widział w swojej współczesnej historyi.

Sytuacya sama jest tego rodzaju, że poeta nie potrzebował dać uczuć, co w niej jest bolesnego, tylko owszem miarkować i łagodzić ten smutek. I to robi Schiller z wielką sztuką i z wielkim taktem, tak, że wzniosłość śmierci pięknej występuje tu daleko więcej, niż okropność śmierci. Od samego początku już się jest ostrzeżonym, uspokojonym, jak żeby Schiller mówił: „nie bójcie się, na tortury was nie wezmę, nie rozedrę wam serca ani nerwów nie rozstroję; współczucia, które mi dacie, nie nadużyję.“ Jedno z pierwszych słów Anny Kennedy do Melvila jest taką przestrogą i uspokojeniem: nie będzie ani płaczów, ani skarg, ani mdło-

ści, *sie selber ist's (Maria) die uns das Beispiel edler Fassung gibt* i jak królowa, tak wszyscy jej słudzy będą mieli odwagę i męstwo. Ale jednak nie przyszło to łatwo, i żeby przypomnieć, uwidocznić całą bolesną stronę sytuacyi, opowiada Schiller, jak wiadomość o śmierci spadła na Maryę Stuart niespodzianie, jak nieludzko Burleigh kazał jej być gotową, jak ona odrazu i bez przygotowania okazała się w tej chwili wielką, ludzkiemi tylko środkami godności i męstwa, a potem szukała pewniejszych i trwalszych, kiedy *den Rest der Nacht durchwachte sie im Beten.* A nie wysuwając naprzód okropności tych chwil, przedłuża je przecież Schiller, zatrzymuje się nad każdą z osobna, mnoży szczegóły, które delikatnie bardzo zlekka wspomina, ale które czuły słuchacz ma dośpiewać w swej duszy. Te kobiety z dworu Maryi, które się schodzą jedne po drugich, te zapytania o nią, te wzmianki, że zasnęła po raz ostatni, albo znowu że już ubrana i gotowa — te kobiety nie płaczą, nie narzekają, ale za każdem ich słowem powstaje myśl, co się im dzieje? co się dziać musi tej, która zasypia, budzi się, ubiera się z tem uczuciem, że za kilka chwil pójdzie na rusztowanie! A to rusztowanie którego się nie widzi, i ono pokazane jest zdaleka w słowach tej Małgorzaty Curl, która idzie po wino dla królowej, wraca cała we łzach, bo przechodząc, dostrzegła całą straszną dekoracyę exekucyi. Bardzo długo zatrzymuje się Schiller na tych przygotowaniach, traktuje je jak wszystko w tej sztuce obszernie aż prawie do zbytku — gdyby tylko trochę natężył (co każdy mniejszy od niego poeta byłby zrobił), to ta sytuacya byłaby dręczącą nie do zniesienia; on robi to z taką miarą, że stopniując ciągle uczucie i działając na nie jak można najsilniej, nie dręczy, ale tak czytelnika nastraja, że on jak osoby dramatu podniesiony tym spokojem i męstwem poddaje się także, i tą wzniosłością porwany, choć czuje zgrozę tej chwili, nie wzdryga się i nie męczy.

Że trudno, by bohaterka była bardziej zajmującą i wzruszającą, jak Marya Stuart w tych ostatnich scenach, to pewna. Zna się tę sztukę, umie się ją na pamięć prawie, a przecież zawsze doznaje się jakiegoś wstrząśnienia w chwili, kiedy Marya wchodzi na scenę, tak silne jest wrodzone

współczucie, a ona tak nieszczęśliwa. Ale to wrażenie konieczne, jakie jest w sytuacyi, podniesione jest do wysokości idealnej wszystkiem, co Marya mówi; nic patetyczniejszego i wznioślejszego, jak ona, kiedy na śmierć gotowa, ze śmiercią zupełnie pogodzona, przyjmuje ją nie z wyzywającą odwagą exaltacyi, ale z chrześciańskiem posłuszeństwem, z nadzieją wiecznego zbawienia, a wyższa już nad wszystko co ziemskie, pamięta, kocha i żegna wszystko, co na ziemi kochała. O wielkiej patetyczności jej sceny z kobietami świadczy choćby to, że na scenie to pożegnanie nigdy swego efektu nie chybi i że widzowie patrzą na nie zawsze przez łzy; ale szczytem sytuacyi jest scena z Melvilem. Tutaj, w tej spowiedzi występuje najpiękniej i męstwo Maryi, i jej rezygnacya, i jej skrucha, kiedy się z dawnych grzechów oskarża, i jej nadzieja wreszcie, i ta miłość i wiara, która sprawia, że człowiek i przebaczyć i tak śmiało umierać może, i to wreszcie, co robi wrażenie największe, to co tę śmierć robi tak wzniosłą i tak tragiczną, jej niewinność. Sam Melvil myślał, że ona knuła spiski na życie Elżbiety, że w jej wyroku jest jakiś powód słuszny — a jakkolwiek było naprawdę, tu w tragedyi Marya musiała być niewinną, wyrok musiał być niesprawiedliwym na to, by ona miała tę szlachetność, bez której nie byłaby tak tragiczną. Jej spowiedź usuwa wszelką wątpliwość i otacza ją tą światłością ofiary niewinnej, która zawsze ze wszystkiego na świecie największe może wywołuje współczucie. Oczywiście tylko protestant mógł wyprowadzić na scenę spowiedź, a cóż dopiero komunię; ale nie mówiąc o tem, że ten wiatyk potajemnie Maryi Stuart przyniesiony, jak mówi podanie, musiał przemawiać silnie do wyobraźni Schillera, trzeba mu oddać sprawiedliwość, że napisał tę scenę tak poważnie i z takiem przejęciem, jak żeby sam wierzył tak, jak Marya i Melvil. Dziwne jest, że przy swojej starannej dbałości o prawdę szczegółów nie zajrzał do pierwszej lepszej książki, któraby go była oświeciła, że konsekracya chleba i wina nie może przecież odbyć się inaczej, jak przy Mszy — tak jak ona się tu odbywa, musi wywołać uśmiech każdego, kto zna cokolwiek katolickie dogmata i obrzędy; ale z wyjątkiem tej niedokładności, scena, która w przedstawieniu byłaby gorszącą,

bo Sakramenta nie powinny być udawane w teatrze (i dlategoto w przedstawieniach Melvil jest człowiekiem świeckim, spowiedź Maryi tylko wyznaniem, aktem upokorzenia się i skruchy, ale nie Sakramentem, Komunii zaś niema wcale), jest tak napisana, że uczucie katolickie nietylko nie jest nią zrażone, ale owszem zbudowane. I onato dała powód niektórym Niemcom do skarg na Schillera, jakoby był pisał *Maryę Stuart* w katolickim duchu.

A to przygotowanie na śmierć, ta skrucha, to podniesienie duszy rozgrzeszonej ku niebu, nie zaciera królewskiego charakteru i majestatu Maryi. Ona jest nad to wszystko wyższa, ale nie myśląc o tem ze zwyczaju, mówi do Burleigha jak z tronu, i jak z tronu także błogosławi z progu wieczności wszystkich królów Europy. Nic nie jest opuszczone, co może Maryę podnieść: jest przebaczenie w tem pożegnaniu, które przesyła Elżbiecie, i trudniejsza od niego pokora, kiedy każe Elżbietę przeprosić za swój wczorajszy wybuch; jest dobre, czułe serce, kiedy przeprasza Pauleta za nieszczęście, jakie na niego spadło z jej powodu, choć nie z jej winy; jest pamięć szczęśliwej młodości i przywiązania do swoich, kiedy prosi, żeby jej serce pochowane było we Francyi; jest delikatna, szlachetna wstydliwość, kiedy chce, żeby kobieta obnażyła jej szyję do ścięcia, i jest wreszcie chrześciańska myśl ostatnia przed śmiercią, kiedy się modli pobożnie a ufnie o zmiłowanie dla swojej duszy. Niebrak niczego, co tylko może wzruszyć. Jedno jest zbyteczne. Że Marya z Lesterem jakoś pożegnać się musiała, kiedy już jest Lester a ona go kocha, to pewna; ale lepiejby było, żeby do niego mówiła wcześniej trochę, przed swoją modlitwą, tak żeby ostatnia myśl była o Bogu, nie o Lesterze; powtóre, żeby mu przebaczyła, dała jakie dobre życzenie, w słowach jak najkrótszych, nie mówiąc o przeszłości, nie robiąc tych porównań między jego przyrzeczeniami a ich dotrzymaniem, które wyglądają jak wyrzut, jak wymówka. W tem usposobieniu i w chwili śmierci, Marya już o tem pamiętać i w ten sposób mówić nie powinna. Pani Ristori, ze wszystkich wielkich aktorek najwspanialsza Marya Stuart, poprawiała w tem miejscu Schillera i podnosiła swoją heroinę do wysokości zupełnie idealnej. Kończąc to, co mówi

do Lestera, przypominała sobie, że nie o nim i nie o tej miłości powinna myśleć w tej chwili, miała to sobie za grzech; chwytała prędko różaniec, i wpatrując się w wiszący przy nim krzyż, stała przez chwilę nic nie mówiąc. I w tej cichej modlitwie twarz zmieniała się tak, że nabierała jakiegoś wyrazu świętości, wniebowzięcia, jaki się tylko czasem na włoskich obrazach widuje, i potem dopiero, z tym wyrazem, w którym była obok niebiańskiego zachwycenia i skrucha za ziemskie życie, szła na śmierć, zostawiając widzom wrażenie, że idzie do nieba. Pani Modrzejewska także widocznie czuje, że za tę myśl ziemską należy się jakieś zadośćuczynienie, skoro dopełnia rolę tem *De profundis,* które odmawia schodząc ze sceny. W zasadzie nie można się zgodzić na dodanie choćby jednego słowa do wielkiej roli napisanej przez wielkiego poetę, ale w praktyce myśl okazuje się szczęśliwą, wybór tych słów dodanych trafny i doskonały, a efekt świetny.

Że oprócz Antigony, żadna heroina prowadzona na śmierć nie robi takiego wrażenia, jak Marya Stuart, to pewna, a może i żadna w ogólności śmierć w tragedyi.

Zato nie robi go następujący monolog Lestera. Schiller chciał go zapewne ukarać, wymierzyć na nim sprawiedliwość, kiedy mu kazał słyszeć zdaleka ostatnie chwile Maryi i zemdleć, a chciał go jakoś podnieść z nikczemności, kiedy mu dał żal i skruchę. Ale nie mówiąc o tem, że po wzniosłej patetyczności scen ostatnich, trudno by cokolwiek wrażenie zrobić mogło, to widok Lestera pasującego się ze swojem lepszem uczuciem, zdobywającego się na odwagę swojej podłości, kiedy usiłuje iść i patrzeć na exekucyę, jest jak cały Lester odrażający tylko, ale nie tragiczny.

Odrażającą także, ale tragiczną bardzo, jest Elżbieta w tem zakończeniu, które na scenie opuszcza się zwykle (i słusznie, bo po śmierci Maryi efektu zrobić nie może), ale które jest koniecznem i pięknem dopełnieniem sztuki. Hipokryzya i mściwość Elżbiety występuje tu w największych rysach, a równocześnie zaczyna się sprawdzać to, co jej przepowiadał Shrewsbury, że odtąd w jej życiu będzie inaczej. Ten niepokój namiętny, który ją nosi i targa, kiedy nie wie a pytać nie chce, czy Burleigh pojechał na spełnienie wyroku, ta dzika, błoga radość, z jaką się dowiaduje, że go niema, zarazem strach i wyrzut sumienia, który ją ogarnia, i to rychłe pomiarkowanie się w położeniu, postanowienie, żeby z siebie zaraz zrzucić odpowiedzialność a przed ludźmi śmierć Maryi opłakiwać, to dopiero cała i doskonała Elżbieta. I z tem zgodnie, zaledwo Talbot doniósł jej, że świadkowie sekretarze Maryi wypierają się swego zeznania, oskarżają się o krzywoprzysięstwo, ona, pewna zupełnie, że Marya nie żyje, gotowa jest rozkazać nowe śledztwo; sposobność jedyna, żeby się okazać sprawiedliwą, wspaniałomyślną, niewinną tej krwi. I zaraz posyła po Davisona, żeby jej zwrócił podpisany wyrok, którego przecież nikomu oddawać nie kazała, i zaraz jego odsyła do więzienia, a wracającego Burleigha przyjmuje tak surową twarzą i słowy, jak żeby nie był odgadł jej myśli i woli i nadużył jej imienia. Ale i ona oszukiwać tylko może, nie oszukać. Stary Talbot dziękuje jej za służbę, jest zbyt prawy, żeby do takich czynów miał służyć; to jest sąd ludzkiego sumienia, który pierwszy raz i odtąd zawsze tensam, spada na jej postać i sławę. A w swojej miłości ukarana jest także. Kiedy każe wołać Lestera, którego nie wiedzieć czy chce śledzić, czy karać, czy nagradzać, Lestera niema — *er ist zu Schiff nach Frankreich.* Zaczyna się to życie, którego przepowiednią chiał ją Talbot wstrzymać od podpisania wyroku:

Dich umgibt die heilige Gerechtigkeit nicht mehr (akt IV sc. 9).

Ze wszystkich dramatów historycznych nowoczesnej treści, żaden nie zbliża się tak do tragedyi starożytnej. Forma jest oczywiście inna, figury są mniej ogólne i typowe, a więcej indywidualne jak tam, sama treść jest szersza, pierwiastki nowożytnego dramatu miały i musiały tu być, i należały do stworzenia *Maryi Stuart* nie mniej, ale więcej niż pojęcia i sposoby tworzenia starożytnych. Jednak w tej akcyi krótkiej i prostej, w tej patetyczności i heroicznym zakroju figur, w tem, że tragiczność zasadza się więcej na sytuacyi niż na osobach, w tem, że te osoby przepyszne i doskonałe, kreślone są wielkiemi, tylko ogólnemi rysami, w tem, że ten realizm Szekspira i Göthego, o który się Schiller sta-

rał w *Wallensteinie*, teraz zarzucony jest zupełnie, w tem wszystkiem jest wpływ starożytnych i pokrewieństwo, jeżeli nie podobieństwo z Eurypidesem. W tem rozumieniu mają słuszność ci, którzy *Maryę Stuart* nazywają tragedyą klassyczną; jest ze wszystkich nowożytnych najbardziej klassyczną, najbardziej zbliżoną do dramatu greckiego — (*Ifigienia* Göthego ma i treść grecką i pisana była z zamiarem tego podobieństwa, kiedy *Marya Stuart* miała być tylko zastósowaniem niektórych pojęć i zasad tragedyi greckiej do nowoczesnej). Czy jest klassyczną także w znaczeniu najwyższej doskonałości? Że jest zbudowana i napisana jak lepiej niemożna, że wszystkie figury, jak je Schiller pomyślał, i wszystkie sceny są doskonałe, że wrażenie jest patetyczne i wielkie, to rzecz niezaprzeczona. Jedyny zarzut, jaki zrobić można, tyczy się tej sprawy Lestera, tej miłości, bez której Marya byłaby godniejszą a tragedya wyższą; ale i tu nie można zaprzeczyć, że skoro już ta sytuacya być miała (a wprowadził ją zapewne ten uczuciowy, liryczny popęd Schillera i przesąd, że tragedya bez miłości nie może się obejść jak jedzenie bez soli, i wzgląd praktyczny, potrzeba czegoś, coby Elżbietę skłoniło do widzenia Maryi i roznamiętniło w zawziętości), to trudno było traktować tę sytuacyę z większym taktem i szczęściem. Zatem do zarzucenia niema istotnie nic. A jednak czegoś tu brak: przepyszna i doskonała, ta tragedya zostawia przecież wrażenie jakiejś miękkości i jednostronności, i tej tragiczności zupełnej i wielkiej, jaka jest w *Wallensteinie*, tego całego świata jaki tam jest, tu się nie znajduje. Dlaczego? czy nie dlatego czasem, że to jest dramat kobiet samych bez jednego mężczyzny? Te kobiety są wspaniałe, każda w swoim rodzaju wielka; jedna jest bohaterska i patetyczna, druga na swojem stanowisku wcale wielka; ale na to obie poradzić nie mogą, że kobieta jest wprawdzie piękniejszą, ale zawsze tylko połową ludzkiego świata, i mężczyzna działający, ze swoją namiętnością, ze swoim celem, mężczyzna jako główny a przynajmniej jeden z głównych czynników tragedyi, jest do jej zupełnego wrażenia konieczny. Tutaj ci wszyscy mężczyzni są każdy w swoim charakterze doskonali, ale z wyjątkiem Mortimera, który czegoś chce i coś robi (a Mortimer w swojej roli szlachetnego kochanka, nawet nie kochanego i pod koniec zaledwo wyznającego swoją miłość, jest z natury rzeczy figurą podrzędną i cofniętą wtył), wszyscy są bierni, wszyscy są najniższymi sługami, kochankami może, ale zawsze pionami zależnemi od woli tych kobiet; żaden nie działa, żaden nie myśli, nie chce, nie może działać. Jestto (z winy przedmiotu nie Schillera, ale zawsze) świat przewrócony i nienaturalny, a dla tragedyi wynika ztąd pewna bierność, tem większa, tem widoczniejsza, że z dwóch kobiet, które są głównemi postaciami, jedna jest zupełnie bierną, a druga choć działa, ale wskutku swojej hipokryzyi bierną udaje. Jest akcya, jest pathos, jest tragedya, ale działania, ale woli, ale jakiegoś tragicznego starania i dążenia niema. I to jest powód, z dodatkiem może zbyt rozwiniętego, zbyt obszernego traktowania każdej sytuacyi z osobna i charakteru więcej już typowego niż indywidualnego osób, dla którego *Marya Stuart* choć może więcej klassyczna, nie jest tak tragiczną, tak wielką, jak *Wallenstein*.

VIII.

Dziewica Orleańska.

„Das Stück ist so brav, gut und schön, dass ich ihm nichts zu vergleichen weiss“ — powiedział Goethe, kiedy pierwszy raz przeczytał *Dziewicę Orleańską*, a wobec jego zdania, ten kto ma przeciwne i myśli, że to najsłabsza z późniejszych sztuk Schillera, musi oczywiście przypuścić w pokorze ducha, że się na rzeczy nie rozumie. Goethe musiał się znać lepiej; upodobanie całego niemieckiego narodu trwające od lat ośmiudziesiąt [1]), to także powaga, przeciw której głos podnosić trudno; i gdyby można się przekonać i nawrócić do ich zdania, byłoby najprzyjemniej i najwygodniej. Ale cóż robić, jeżeli to własne zdanie stoi pomimo wszystkiego i zmienić się nie daje, jeżeli to przekonanie nie przychodzi? Nic, — tylko powiedzieć to co się myśli; jeżeli nie będzie w tem prawdy, to przynajmniej nie będzie udawania i kłamstwa.

Że Niemcy unoszą się nad *Dziewicą Orleańską*, to się tłómaczy ich uczuciem patryotycznem. Ono to, poruszone tą sztuką, przypisując jej potężny wpływ na rozbudzenie narodowych dążności, wdzięczne za to, że wobec zewnętrznego nieprzyjaciela sztuka ta stawiała wysoko opór, obronę i niepodległość, zagłuszyło uczucie artystyczne i przekupiło krytykę; fakt, który nikogo dziwić nie powinien, a nas Polaków najmniej ze wszystkich, skoro widzieliśmy go wiele razy i doświadczyli na sobie. *Dziewica Orleańska* ukazała się w tych czasach, kiedy wojska francuskie zaczęły bić Niemców na ich własnej ziemi, kiedy Niemcy rozbite oporu zwycięskiego stawić im nie mogly, kiedy Austrya miała swoje, Prusy znowu swoje interesa na oku, i taksamo wszystkie małe państwa Rzeszy, i kiedy książęta nadreńscy z obawy, czy z interesu, czy z pociągu, stawali chętnie po stronie francuskiej. Czy Schiller istotnie chciał być w tej chwili takim Tyrteuszem zagrzewającym do miłości ojczyzny, czy umyślnie dlatego wybrał za przedmiot do dramatu cudowne oswobodzenie od najazdu? Zdaje się, że jasnego świadomego zamiaru nie miał, że przedmiot podobał mu się sam przez się, pomimo tego pierwiastku tendencyjnego, jaki w nim był; że nie myślał i nie spodziewał się wywołać tego narodowego zapału, który wzrastał odtąd, aż o lat nie wiele później wydał *Die Befreiungskriege*, a w dalszem następstwie dążność do zjednoczenia Niemiec. Ale to patryotyczne tchnienie, jakie jest w jego sztuce, ta nienawiść najezdcy, ten popęd i obowiązek obrony i walki, dopóki jedna noga angielska zostanie na ziemi francuskiej, to padło na dobrą rolę i przyjęło się. W każdem jego słowie Niemcy widzieli alluzyę do siebie i apellacyę do swoich narodowych uczuć i obowiązków. Anglik zwycięzki wyobrażał im Napoleona, król niedołężny i sam odstępujący swojej sprawy austryacką powolność i ostrożność, książę Burgundzki w angielskim obozie tych książąt co się Napoleonowi poddawali, jego nawrócenie i pojednanie z królem wskazywało im to, co ci wszyscy książęta zrobić powinni; zwrot w położeniu, zwycięstwa wojsk francuskich po tej zgodzie mówiły, że byle się połączyć, to nieprzyjaciel nie będzie niezwyciężonym; sama cudowna siła dziewicy orleańskiej i wojsk francuskich pod jej sztandarem, wydawała się piękną obietnicą, jak długo wojny trwały, a wieszczą przepowiednią, kiedy one ustały, a ziemia niemiecka była oswobodzoną. Wszystko, aż do tej obietnicy Arcybiskupa z Rheims (akt III sc. III)

> Frankreich steigt,
> Ein neu verjüngter Phönix aus der Asche,
> Uns lächelt eine schöne Zukunft an...

[1]) Pisane w roku 1881.

wszystko wydawało się po wojnach i wydaje się do dziśdnia podobnym obrazem Niemiec i ich losów, intuicyjną wieszczą przepowiednią ich przyszłości. Ztąd miłość Niemców do tej sztuki, miłość, której jej wszystkie artystyczne słabości przemódz nie mogły i nie mogą. Że Goethe, który tego patryotycznego zapału miał mało, a zmysłu artystycznego więcej niż ktokolwiek, miał *Dziewicę Orleańską* za coś tak pięknego i dobrego, że nie wiedział z czemby ją mógł porównać, to jest dziwniejsze. Bo czy ona jest naprawdę dobrą tragedyą, albo (dając już poecie wszelką możliwą swobodę) czy jest poematem tak pięknym, tak poetycznym, jak inne dzieła Schillera? Żeby odrazu z góry całą myśl wyjawić, trzeba powiedzieć, że *Dziewica Orleańska* jest *primo* przedmiotem stósowniejszym daleko dla epopei, niż dla dramatu; że *secundo*, pierwiastku dramatycznego, jaki podawała historya, Schiller nie użył, a za to dodał, wymyślił inny, ani szczęśliwy ani tragiczny; że *tertio*, pomimo tego co wymyślił, przedmiot dramatycznym się nie stał, a sztuka taką nie jest; że wreszcie *quarto*, bohaterka sama, wyższym duchem natchniona oswobodzicielka, nie jest tragiczna, a jest na taką rolę za mała, że jest jako postać zupełnie chybiona.

Prosta fabuła i szybka niezawikłana akcya starożytnych, która przed *Maryą Stuart* stała Schillerowi w oczach jako warunek i podstawa doskonałej tragedyi, teraz poszła na bok jako stanowisko przebyte, a miejsce jej zajęło pragnienie takiej akcyi, któraby obejmowała szerszy zakres i sprawy większe, niż nieszczęścia i namiętności osobiste choćby królewskich osób, i połączone z losami ich państwo. Do wielkiej historycznej akcyi, jak w *Wallensteinie,* czuł się Schiller pociągniętym; tylko tym razem stanęła mu w myśli sprawa całego narodu, sprawa wolności i niepodległości, coś jak sprawa powstania Niderlandów; z tą różnicą, że główną rzeczą miał być nie Don Carlos, nie marzenia Pozy, nie król Filip, ale walka sama i samo zwycięstwo. Że oswobodzenie Francyi przez Joannę d'Arc jest najpoetyczniejszem może w historyi świata oswobodzeniem, to pewna. To jest tak piękne, iż pomimo całej historycznej pewności faktu, wierzyć prawie nie można, iżby się było zdarzyło naprawdę. Nigdy legenda nie wystąpiła tak w rzeczywistości, nigdy cud nie

działał tak jako czynnik w historyi, jak tym razem, kiedy prosta dziewczyna porzuciła owce na pastwisku, stanęła na czele wojska i zbawiła Francyę. Tu nie było ani siły, ani umiejętności, ani wojennego geniuszu, tylko była wola i opatrzność boska, która tę dziewczynę a wojsko przez nią prowadziła, i zwyciężyła bo chciała; tu był poprostu cud. Cud z bronią w ręku, ale podobny do tego, który przez dwunastu prostych rybaków, celników czy rzemieślników, zmienił postać i duszę świata; a tensam duch i tasama wola, które przez tych nieuczonych mówiły i przekonywały, wiodły teraz i zwyciężały w bojach przez dziewicę. Ale czy ten cud, czy ta szczególna i drugi raz w dziejach niepowtórzona łaska i bezpośrednia interwencya boska, czy to prawdziwe *Gesta Dei* przez Franków i dla Franków, mogły być właściwą treścią i przedmiotem tragedyi? Nie. Dlatego nie, że naprzód, to tylko jest prawdziwie dramatyczne, co człowiek chce i robi sam przez się, swoją wolą i swoją siłą. Co przekracza ten zakres czystej przyrodzonej ludzkiej natury, co wolą człowieka kieruje i siłę jego wspomaga, a nie jest nim, nie jest z niego, tylko w nim się objawia i przez niego działa, to poetycznem i wzniosłem być może, ale nie może być dramatycznem, bo już nie jest ludzkiem. Bo jako wyższe od człowieka, bierze go tylko, porywa i prowadzi, ale nie ulega tym prawom co on, ma swoje osobne; bo jako wyższe, może zrobić co chce i kiedy chce, musi zwyciężyć; bo człowiek jest w ręku tej wyższej woli sługą, narzędziem, szachem, który ona posuwa, ale sam przez się nie działa i nie zwycięża. Gdzie występuje Bóg i sam mięsza się w sprawę, tam nadto równowagi między pierwiastkami, tam niepewności o ostateczny wypadek, tam kollizyi wreszcie być nie może. Wiemy, jak Niemcy Schillera i jego tragedyi w tym punkcie bronią; przez połączenie tej wyższej siły z ludzką słabszą naturą stworzył Schiller tę walkę, tę kollizyę, ten pierwiastek dramatyczny; a prócz tego (mówią znów inni), wyższego, nadprzyrodzonego niema tu nic. Ten wyższy duch i siła Dziewicy Orleańskiej, to jest jej własny duch spotęgowany, to jest siła całego narodu, która się w niej zbiegła; jej mniemane objawienia i posłannictwo to są tylko wizye, odbicia, tęcze jej własnych uczuć i myśli, i ona za swoją wolą idzie,

swoją siłą zwycięża. Choć mniema, że jakichś głosów słucha i że ją jakiś duch wyższy prowadzi, ona jest zupełnie wolną. Że ten pierwszy argument ma coś za sobą, to prawda; Schiller rzeczywiście w ten sposób, przez połączenie wyższego boskiego ducha ze słabszą ludzką naturą pierwiastku dramatycznego szukał; o to tylko chodzi, czy go dobrze znalazł, a to właśnie bardzo wątpliwe. A co do drugiego: filozoficzne to i naturalne niby, a zarazem racyonalistyczne i protestanckie zrozumienie i tłómaczenie nadzwyczajnego fenomenu, nic tłómaczy na nieszczęście nic. Można wierzyć, że prosta exaltacya uczucia i podniesienie ducha może zdziałać wielkie rzeczy, działając na uczucie także i na umysł. Że Piotr Pustelnik porwie tłumy na krucyatę, że św. Piotr trzy tysiące ludzi ochrzci naraz po jednem do nich przemówieniu, to wszystko może być tylko skutkiem naturalnego, psychologicznego spotęgowania uczucia i słowa (choć tem z pewnością nie było i bez wyższej pomocy się nie obeszło). Ale żeby ktoś co wojny nie zna, przez siłę swego uczucia wygrywał bitwy (nie jednę, ale cały szereg bitew), tego nie było nigdy. Tak jak przez podniesione uczucie matka nie uleczy chorego dziecka, kiedy go leczyć nie umie, jak przez najsilniejszą wolę nie zagra na skrzypcach kto się grać nie uczył, tak żadna exaltacya uczucia i żadna siła woli nie poprowadzi bitwy, jeżeli niema umiejętności; a jak wyleczenie przez podniesione uczucie, przez modlitwę, tak wygranie bitwy mocą ducha tylko, będzie zawsze czemś nadnaturalnem, będzie cudem. Zresztą niema o czem i mówić: Joanna sama siebie i Schiller ją pojmuje jako prowadzoną przez Boga, zwyciężającą Jego siłą, a jej własnym popędem jest w dramacie tylko ta słabość ludzka, która jej cudowną, wyższą siłę odbiera i która ma być właśnie pierwiastkiem dramatycznym, którego inaczej nie byłoby już wcale, gdyby Joanna duchem Bożym opanowana i prowadzona, szła za nim prosto i ślepo i jego mocą zwyciężyła.

Z tego więc powodu już przedmiot nie nadawał się do dramatu. Ale nie z tego jednego. Wojna jest nieraz bardzo pięknym i potężnym pierwiastkiem w dramacie, kiedy się z innemi wypadkami łączy; ale kiedy innych wypadków niema, kiedy cała sprawa zasadza się na bitwach przygotowujących się, staczanych, wygrywanych i przegrywanych, kiedy po każdej przeszłej następuje konieczność jakiejś nowej przyszłej bitwy, i tak dalej, aż do ostatecznego szczęśliwego końca kampanii, słowem, kiedy wojna sama jako taka jest główną treścią akcyi a nie jej epizodem tylko, jedną z jej sprężyn, albo jej tłem, tam znowu pomimo częściowych i sporadycznych dramatycznych sytuacyj, dramatu nie będzie, bo sprawa toczy się nie między indywiduami, ich namiętnościami i dążeniami, ale między siłami; każde indywiduum z osobna znika, nie czyny jego męstwa, ale jego głębsze i własne powody działania znikają; zostaje tylko sprawa, tylko wojsko, tylko żołnierz lub wódz, który o tem tylko myśli, tego chce, żeby nieprzyjaciela pobił. Najlepszy dowód na *Dziewicy Orleańskiej* właśnie, która aż do końca trzeciego aktu, do spotkania Joanny z dyabłem a potem z Lionelem, pomimo wszystkiego, co Schiller wymyśla i robi, żeby ją ożywić i urozmaicić, jest jednostajna i bynajmniej nie dramatyczna. Ale dla tychsamych powodów, dla natury przedmiotu i faktów, tasama historya mogłaby przepysznie wyglądać w epopei. Tu każda z tych bitw, opisana, mogłaby być cudowną jedną pieśnią, każdy z tych ludzi, których Schiller sili się a ożywić nie może, ożywiony swojem męstwem, w walce mógłby być wspaniałym bohaterem; tu samo to wyższe natchnienie, ta moc Boża działająca przez Joannę i robiąca z niej najmniej dramatyczną z bohaterek, mogłaby z niej zrobić cudowną bohaterkę epopei, której posłannictwo i natchnienie nadawałoby popęd wszystkiemu i wszystkim, ją wyróżniałoby od wszystkich, i nadawałoby moc cudowną słabemu niewieściemu ramieniu. Tu i jej objawienia, Najświętsza Panna, św. Katarzyna i św. Małgorzata, mogłyby nie kryć się jak ze wstydu, ale pokazać się owszem, przemawiać, rozkazywać jej i posyłać ją. Wszystko, treść, natura zdarzeń, postać i rola bohaterki, wszystko stworzone jest na poemat bohaterski, nie taki oczywiście, jaki napisał ciężki Chapelle, ale jaki drugi Tasso mógłby napisać.

Schiller zrobił z tego przedmiotu dramat. Czuł jednak widać, że on prawdziwym dramatem być nie może, że chcąc przedmiot do tej formy zmusić, będzie potrzebował różnych sztuk i sztukowań, skoro w samym tytule zasłonił się przed

zarzutami jakie go spotkać mogły, może i przed swojem własnem (choć bezwiednie) sumieniem i estetycznym sądem. Nazwał *Dziewicę Orleańską „ein romantisches Trauerspiel,“* jak żeby chciał przez to powiedzieć: „nie starałem się o tragedyę w ścisłem znaczeniu słowa, dałem sobie tyle licencyi, ile mi się podobało.“ A to ostrzeżenie co znaczy? Ono jest bezwiednem wyznaniem, że tragedyi, jak ją rozumiał i dotąd pisał, napisać nie mógł — nie z powodu obszerności przedmiotu, jak mniemał, ale z powodu samej natury tego przedmiotu.

Czy jednak w historyi Joanny d'Arc pierwiastku dramatycznego już zgoła być nie mogło? Byłby się może znalazł, gdyby Schiller był chciał wierniej trzymać się historyi. Naprzód, jeżeli już, co mu było wolno, chciał dodawać i wymyślać, to może byłby znalazł motyw dramatyczny w samem jej powołaniu, w samych jej objawieniach. Gdyby był sobie wyobraził prostą wiejską dziewczynę, która powołana do rzeczy tak nadzwyczajnych, nie może ich pojąć a nie chce ich podjąć, i z tem objawieniem walczy, to powołanie odpycha ze wszystkich sił swojej natury prostej i trzeźwej, a odeprzeć nie może i jest niem owładnięta i porwana, byłby to może motyw bardziej dramatyczny i prolog piękniejszy, aniżeli w istniejącym prologu Joanna, zupełnie już gotowa i posłuszna powołaniu, i ojciec, który jej nie rozumie, i Bóg wie o co ją posądza. Ale w zakończeniu zwłaszcza był dramat. Po koronacyi w Rheims, Joanna chciała odejść, wrócić do swojej wsi, mówiąc, że spełniła to co jej było nakazanem. Król i panowie uprosili, zatrzymali ją, bali się, że jej odejście odjęłoby ducha wojsku, i ona ustąpiła, została; wtedy przestąpiła swój rozkaz, zrobiła to co Mojżesz, kiedy uderzył w skałę trzy razy zamiast raz, i duch ją opuścił a cud dziać się przestał, Paryża wziąć nie mogła. Znowu chciała odejść, i znowu po raz drugi dała się zatrzymać. Czy w tem jej ustąpieniu, w tem nieposłuszeństwie duchowi, który ją prowadził, nie było jakiego ludzkiego poruszenia dumy, pragnienia chwały, zarozumiałości? czy to nie byłoby bliższem i naturalniejszem w jej położeniu, niż ta miłość, którą Schiller wymyśla? Czy jeżeli miała sprzeniewierzyć się duchowi, zgrzeszyć myślą, czy ten rodzaj pokusy nie był i więcej psychologiczny i więcej dramatyczny? Dość, że została przy wojsku i poszła zdobywać Compiègne, i wtedy dostała się do niewoli. I teraz dopiero dramat naprawdę. Burgundczyk za drogie pieniądze sprzedaje ją Anglikom; Anglicy i przez zemstę, i dla chwały swego oręża a utrwalenia swego panowania, chcą pokazać światu, że ich nieprzyjaciółka zwyciężała mocą złego ducha, oskarżają ją o czary. Znajdują się Francuzi, którzy przez zazdrość, przez zemstę, przez chciwość, przez podłości wszelkiego rodzaju wtórują temu oskarżeniu, indagują, oskarżają, świadczą przeciw niej; znajduje się sąd duchowny, który ją skazuje na śmierć jako czarownicę, a król francuski i wszyscy jego stronnicy nie robią, nie próbują nawet nic robić, żeby ocalić tę, która ocaliła Francyę, opuszczają ją zupełnie. Czy ta zawiść jednych, ta niewdzięczność drugich, ta podłość wszystkich, obok tej wielkiej i czystej postaci bohaterki i wybawicielki, czy nie mogłaby dać scen bardzo dramatycznych, a bardzo nieszczęściem do ludzkiego świata podobnych? Schiller tymczasem tę całą stronę rzeczy, ten tragiczny koniec jej historyi pominął zupełnie, a dramatycznego pierwiastku szukał w miłości. A przez to, i motyw dramatyczny bardzo potężny pominął dla słabszego, i bohaterkę swoją bardzo poniżył i zmniejszył. Joanna miała się sprzeniewierzyć swemu posłannictwu: objawienie żądało od niej zupełnej czystości, wyrzeczenia się wszelkiej ziemskiej myśli i tylko pod tym warunkiem przyrzekło jej wyższą pomoc; ale Joanna była kobietą, była istotą ludzką, miała serce i oczy (żeby nie powiedzieć już tego, co się gwałtem do myśli tłoczy, miała i zmysły) i „pokochała pięknego młodzieńca.“ To jej wina, to powód jej niezdolności do dalszych zwycięstw, i w końcu jej śmierci. Ale jeżeli Maryę Stuart, istotę zupełnie ziemską, zniża zawsze miłość niewczasie, miłość niezgodna z powagą jej wieku, jej nieszczęścia i tej śmierci która nad nią wisi, to jakże dopiero nie do twarzy musi być miłość takiej wybranej i świętej? jak taka kollizya pomiędzy Bogiem i Francyą z jednej strony, a pięknym kawalerem z drugiej, która u każdej innej byłaby może poetyczną i wzniosłą, u takiej wzniesionej nad zwykłych ludzi musi się wydawać czemś małem i płaskiem? Ale gdybyż jeszcze, kiedy ją chciał zakochać koniecznie, był ją Schiller

zakochał inaczej! gdyby w takim, który mógł podbić jej serce a wyobraźnię oczarować czemś więcej oprócz ładnej twarzy! gdyby kochała tego Dunois, najdzielniejszego, najbardziej rycerskiego z rycerzy — sprzeniewierzenie się duchowi i nieposłuszeństwo byłoby tosamo, a ta miłość byłaby godniejsza, bo wtedy Joanna wiedziałaby przynajmniej, kogo i za co kocha. Ale tu wydało się Schillerowi, że dopiero będzie miłość smutna a kollizya tragiczna, kiedy Dziewica Orleańska, wybawicielka Francyi, zakocha się w Angliku, w nieprzyjacielu! Spotyka więc w bitwie Lionela, chce go zabić, ale kiedy mu spojrzała w oczy, przeszyta strzałą miłości wypuściła miecz z ręki, zabić nie mogła, uczuła, że zdradziła powołanie, że ją niebo i siła opuszcza, że ją ta miłość (choć czysta i niewinna) przed Bogiem potępia. Otóż taka miłość depoetyzuje i zmniejsza Joannę, bo cóż ona o tym Lionelu wie, dlaczego go kocha? Wie tylko jak on wygląda, i chyba dlatego go kocha, że wygląda ładnie. Może kto powie, że Julia w ten sposób zakochuje się w Romeu? prawda. Ale Julia to co innego. Julia, jak Romeo, to jest miłość sama i nic — tylko miłość; miłość ze wszystkiemi swojemi przeczuciami, intuicyami, ale i popędami także: dla Julii niema nic na świecie prócz miłości, Julii poetyczny wdzięk, wartość, racya bytu jest w tem, że ona jest tylko absolutną miłością. Dziewica Orleańska ma inną naturę, inny świat moralny, inny zakres życia, nawet lata inne jak Julia; a co tamtej nie zniża, ale owszem podnosi, bo jest naiwnym początkiem pierwszej i najzupełniejszej miłości, to tej ujmuje, bo u starszej, u takiej, która już w życie wstąpiła, która ma głowę zajętą nie samem tylko marzeniem o miłości, a serce zajęte wielką sprawą i inną większą miłością, ta mniejsza a tak nagła miłość do człowieka, o którym nic zgoła nie wie, którego tylko widzi, wydaje się nagłem i gwałtownem przebudzeniem instynktów nie poetycznych wcale. Nic ładniejszego i nic rozumniejszego, jak ten pomysł Ariosta, że kokietka Angelica kiedy przez długie czasy wodziła i bałamuciła wszystkich najlepszych i najwaleczniejszych rycerzy, zakochała się w końcu w ładnym chłopcu, giermku Medorze; ale Dziewica Orleańska, to nie Angelica! I jak jest różnica w ich duszy, tak powinna być i w rodzaju ich miłości.

Oto więc na dowód, że przedmiot był epicznej a nie dramatycznej natury, że jedynego motywu dramatycznego, jaki w nim był, Schiller nie użył, że wprowadził inny, który był i daleko mniej dramatyczny i dla wielkiego charakteru bohaterki niewłaściwy. Zostaje jeszcze dowieść, że ta bohaterka sama jest postacią chybioną. I nie dlatego że kocha, ani dlatego że kocha w ten sposób — ona w swojem bohaterstwie, w poczuciu i wykonywaniu swego posłannictwa, ona jako natchniona i cudowna wojowniczka jest chybiona, bo cudownej siły niema w niej wcale.

Prawda, że ze wszystkiego najtrudniej musi być wyobrazić sobie i w poezyi przedstawić taką ludzką istotę, przez którą Bóg robi cuda, a cóż dopiero dziewczynę, która jak Dawid idzie od kóz i owiec nie powalić raz jednego Goliata z procy, ale przez rok cały walczyć i zwyciężać na czele regularnego wojska. To mógł zrobić tylko Bóg albo dyabeł; i nie było innego sposobu, tylko albo jak Szekspir przedstawić Joannę jak czarownicę, albo jak cudowne narzędzie w ręku samego Boga. To zrobił Schiller. Cokolwiek on w głębi duszy wierzy, on tu w dramacie przedstawia jej powołanie i jej działanie jako cudowne. Ona się tak pojmuje, i Schiller chce, żeby tak pojętą była: żeby jej objawienia i rozmowy ze świętymi brać dosłownie, nie zaś jak niektórzy Niemcy chcą lub tłómaczą, jako skutki i wyobrażenia niejako jej własnych uczuć i myśli. Przyjmuje zatem Schiller cud; ale żeby cud przedstawić, żeby go opisać, trzeba samemu w cud wierzyć. Nie zobaczy go w swojej wyobraźni, kto w swojem sercu nigdy jego możliwości, jego rzeczywistości nie przypuszczał i nie czuł. Trzeba nie rozumieć (bo to się nie da), ale wiarą i tradycyą znać, przeczuwać ten tajemniczy związek między Bogiem a ludzką wybraną istotą, który cud sprawia, żeby ten cud w naszem dziele wydał się rzeczywistym a razem cudownym. Trzeba koniecznie pojmować cud religijnie; inaczej ani się go pojmie, ani opisze. Schiller pojmował doskonale poetyczną piękność historyi Dziewicy Orleańskiej. Ale czy wychowany w protestanckiej tradycyi i w zasadniczej negacyi cudu w ogóle, czy wyznający później jakąś filozofię od chrześciaństwa bardzo daleką, nie wierzący po chrześciańsku ani w Jezusa Chrystusa, ani może nawet

w Ojca Stworzyciela, nie znający i nie uznający tych świętych, których żywoty i cześć utrzymują i uprzytomniają pojęcie cudu i zrozumienie jego możliwości u katolików, przyzwyczajony przez swoją tradycyę religijną i przez swoje osobiste wyobrażenia odrzucać właśnie to, co się rozumem dowieść nie da, czy protestant niemiecki i filozof nie wierzący w cud, w łaskę, w chrześciańskie niebo i jego związek z ziemią, czy taki mógł wyobrazić sobie cud i tak go przedstawić, żebyśmy w jego prawdziwość, w jego moc Boską wierzyli? Na to trzeba wierzyć, na to nie dość nawet być chrześcianinem, trzeba być katolikiem. Calderon byłby potrafił napisać *Dziewicę Orleańską* tak, że jej charakter cudowny byłby jaśniał całem swojem nadprzyrodzonem światłem. Schiller nie mógł, nie był zdolny; w jego głowie nie było pojęcia cudu, w jego sercu nie było tego uczucia i tej wiary; i ztąd poszło, że jego Dziewica Orleańska, choć ustawicznie o swoich objawieniach i rozkazach mówi, nadprzyrodzonego, cudownego nie ma w sobie nic. Ma wprawdzie wszystko to, co rozum wymyśleć i trafnie w jej postać włożyć może, ale wyższego duchowego życia, ale mistycznego związku z niebem, ale wyjątkowej łaski i nadprzyrodzonej cudotwórczej siły nie ma ani krzty. Kiedy się kusi o siłę, tedy ma co najwięcej pewne pozory twardych kobiet biblijnych, które Schiller znał ze swojej dziecinnej wiary, Debory albo Judyty, od chrześciańskiego ducha i pojęcia świętości tak różnych i odległych; a kiedy ma natchnienia czy swego powołania, czy swojej skruchy i żalu, ma liryzm wszystkich bohaterów i bohaterek Schillera, ale nic więcej.

I to jest, co z góry przeciw tej tragedyi w założeniu trzeba powiedzieć, zanim się to na szczegółach przy jej bliższem roztrząśnieniu pokaże.

W pięciu aktach ledwie mogły się pomieścić wszystkie czyny bohaterki i jej zgon; a jej powołanie, ta chwila, kiedy w prostej dziewczynie budzi się duch wojenny, musiała także gdzieś się pokazać. *Romantyczna Tragedya* może sobie wiele pozwolić, a od prostej akcyi i doskonale symetrycznej budowy *Maryi Stuart* odszedł Schiller daleko. Ztąd prolog. W tym prologu przyszła Dziewica Orleańska w domu, w rodzinnem życiu, jeszcze prosta dziewczyna, ale już wyższym duchem opanowana i porwana; to właśnie ta chwila ostatnia, kiedy ona żegna domowe progi i idzie za swojem powołaniem. Początek wygląda trochę na idyllę: stary ojciec pasterz, trzy córki, trzech chłopaków pasterzy, starających się o te córki. Ojciec błogosławi ich i swata, bo w tych złych czasach trzeba kobiecie opiekuna, a te chłopcy choć ubogie, są dobre i pewne. Ale błogosławi dwie pary tylko; trzecia córka, najmłodsza, najpiękniejsza, nie chce słyszeć o zamężciu, i choć stara się o nią najlepszy młodzian z całej wsi, choć ojciec namawia, i prosi, i gniewa się, i posądza, ona się wzruszyć nie daje. Ten stary ojciec, który Joannę łaje, który nie może pojąć co ona sobie myśli, który się boi czy ona się nie wdaje z czarownicami i złemi duchami, to jest wyobrażenie prostego, trzeźwego, praktycznego rozsądku, który wyższego natchnienia nie rozumié i prześladuje go często ciasnotą swoich pojęć i niesprawiedliwością swoich sądów. Ale jak ze wszystkich niewdzięczności dziecinna, tak ze wszystkich niesprawiedliwości znowu rodzicielska jest chyba najbardziej oburzająca: i od króla Leara aż do starego Winnickiego u Pola, ojciec, który dziecko krzywdzi jest wstrętny. Króla Leara przynajmniej z tym niemądrym examinem, na który bierze swoje córki, i jeszcze niemądrzejszem przekleństwem, znalazł Szekspir w jakiemś odwiecznem podaniu. Starego Thibaut Schiller wymyślił; a jeżeli wcale dobrze, jako przezornego, praktycznego a ciasnej głowy chłopa, to bardzo nieprzyjemnie jako ojca, który niesprawiedliwie dziecko posądza, a potem jeszcze niesprawiedliwiej niewinne dziecko przeklina. Podczas tej całej sceny, kiedy ojciec prosi a później łaje i posądza, Joanna milczy, broni jej tylko poczciwy zakochany Raimond; milczy długo i w scenie następnej, kiedy jakiś sąsiad Bertrand wraca z miasteczka i opowiada o klęskach Francuzów a o postępach Anglików. To długie uporczywe milczenie, które ma oznaczać, że przez ten czas duch w niej pracuje, jest naśladowaniem Eschyla; u niego tak milczą duchy wyższe, a na tragiczny los skazane (Prometeusz) i duchy wieszcze, natchnione (Kassandra). Milczenie Joanny ma służyć na to, żeby robiło takiesame wrażenie wielkości. Dopiero kiedy w ręku tego sąsiada zobaczyła hełm, który do niego dostał się dziwnym przypad-

kiem — wcisnęła mu go gwałtem jakaś tajemnicza cyganka — dopiero wtedy Joanna, która znać widzi w tem wyższe zrządzenie, która może w swoich objawieniach hełm jakiś widziała i na niego czekała, przemawia: *Gebt mir den Helm!* Na ojca ani na nikogo nie zważa, hełm bierze, i teraz duch patryotyzmu i honoru, zbiorowy a przytłumiony duch całej Francyi wybucha z niej potokiem słów, któremi odpycha myśl układów i pokoju, a przepowiada niemylne, niechybne zwycięstwo. Te jej słowa: „*nichts von Verträgen*“ aż do „*wir sollen keine eigenen Könige mehr haben*“ — są piękne. Ale jak sobie przypomnieć zapał Markiza Pozy, oburzenie i pathos Maryi Stuart w trzecim akcie, to trzeba powiedzieć, że ta natchniona ma zapału i potęgi mniej od nich, kiedy właśnie od niej żądałoby się siły kolosalnej, nadludzkiej, siły, która całą Francyę wstrząsła i zbawiła.

I teraz, bez żadnej walki, bez żadnego przygotowania, Joanna idzie! Sławny monolog: „*Lebt wohl ihr Berge, ihr geliebten Triften*“ — jest, rozważywszy go dobrze, słaby. Tłómaczy, co ona myśli i co chce zrobić, ale innej zasługi przyznać mu trudno. Początek, pożegnanie z rodzinną wioską, z okolicą i z trzodą, którą pasała, ma zwykły elegijny ton, do wierszy Matthisona w sam raz, ale nie do miary wielkiej duszy, wielkiego postanowienia, i wielkiego zapewne podniesienia uczuć. Dalsza zaś część, ta, w której Joanna opowiada o swojem powołaniu, jest naprzód nie średniowieczna zupełnie i nie katolicka. To są objawienia, jak je sobie mógł wyobrazić protestant, który czytał biblię i znał z niej Mojżesza rozmawiającego z Bogiem w gorejącym krzaku, i Dawida posłanego przeciw Goliatowi, i tych też wspomina. Tego nie wie i nie rozumie, że ów biblijny hebrajski Jehowa czy chrześciański Bóg Ojciec, jest w swoim niepojętym majestacie właśnie najdalszy od fantazyi ludzkiej, najmniej dla niej przystępny, — że aniołowie i święci, że Matka Najświętsza, że Pan Jezus w swojej postaci ludzkiej, jako zrozumialszy, jako do wyobrażenia sobie możliwy, jak w wierze są pośrednikami i łącznikami między niebem a ziemią, tak w uczuciu ludzkiem, w myśli ludzkiej oni się zjawiają łatwiej, naturalniej, i pierwsi. Nietylko sztuka chrześciańska nie tyka prawie Ojca Przedwiecznego (Kłaczko bardzo trafnie powiedział, że Michał Anioł jeden zdołał Go sobie wyobrazić i nadać mu kształt, który został typem), ale i chrześciańska legenda do Jego majestatu nie zbliża się nigdy. Owszem, we wszystkich ile ich jest widzeniach i objawieniach znanych nam z Żywotów Świętych, ukazują się aniołowie albo święci, Najświętsza Panna albo Pan Jezus, ale Bóg Ojciec, jeżeli się nie mylimy, jeden raz tylko, w tem widzeniu Trójcy Świętej, które jest w życiu św. Ignacego. Poeta katolik, a nawet nie katolik, ale taki, któryby lepiej czuł średnie wieki, a lepiej znał katolicyzm, nie byłby tu użył hebrajskich czy protestanckich biblijnych pierwiastków i reminiscencyj, ale poprostu jak w życiu Joanny d'Arc, jak w średniowiecznych legendach, św. Michała, św. Małgorzatę i św. Katarzynę. A poeta, nie wiem czy z wyobraźnią potężniejszą, czy z wyobraźnią z natury więcej religijną, nie byłby tych widzeń opowiadał w długim, a ostatecznie dość retorycznym i zimnym monologu, ale byłby się starał takie objawienie, taką rozmowę między mocami niebieskiemi a biedną dziewczyną zobaczyć w swojej duszy naprzód, a potem pokazać. I wtedy, gdyby się taka scena była udała, to i prolog byłby dramatycznym, jakim tak nie jest wcale, i w natchnienie, w powołanie Joanny możnaby wierzyć. A tego właśnie niema. Niechby ona widziała a Schiller opisywał, jakie chciał widzenia, *der zu Moses auf des Horebs Höhen* czy inne, jak mu się podobało, to byłoby wszystko jedno, byle w tem opowiadaniu była ta Boska siła, która dziewczynę owłada i przejmuje. Takie powołanie musi być natchnione duchem religijnym, z niego powzięte, albo być nie może. U Schillera Bóg rozkazuje stanowczo, surowo, z jakąś biblijną twardością, nakłada warunki i obiecuje pomoc i zwycięstwo; to jest Bóg taki, jak każdy Ojciec Przedwieczny każdego innego malarza, nie Michała Anioła, ale przynajmniej jest i rozkazuje. Jego służebnicy, Jego wybranej chorążyni, której dusza zajmuje się od gorejącego krzaka i czuje w sobie cudotwórczą siłę jak Mojżesz, tej niema zgoła. Jeżeli co wyczytać można w słowach Joanny, w ostatnim ustępie monologu, to zapał wojenny chyba; zapału religijnego, a cóż dopiero tej wyższej siły, która zbawiła Francyę, choć Joanna mówi o sobie, że ma odwagę Cherubinów, tam nie czuć.

Monolog jest zimny, ona sama wcale nie natchniona, a prolog cały nie dramatyczny i słaby.

Pierwszy akt, na tułaczym, cofającym się dworze królewskim. Cała północna Francya w ręku Anglików, Karol VII już za Loarą, wojska pobite za każdym razem, skarb pusty, żołnierz chce się rozchodzić, Orlean oblężony; a król jak żeby nie rozumiał co się dzieje, kocha się w Agnieszce Sorel, słucha trubadurów i rozwiązuje subtelne a sentymentalne zagadki; każe wojsko wypłacać, jak żeby miał z czego, bezradny, niemyślący, tkliwy pasterz czy minstrel na tronie, doprowadza do rozpaczy tych wiernych co jeszcze przy nim zostali, tak że Dunois, bohaterski Dunois, rodzaj Bayarda o wiek wcześniejszego, nie może już wytrzymać i chce opuścić króla, zrobić cobądź, sam jeden rzucić się w oblężony Orlean, bronić go, zginąć jak desperat, byle nie patrzeć dłużej na to niedołęstwo, które go oburza i wstydzi. Niemniej zafrasowany, choć mniej gwałtowny Duchatel, podskarbi zdaje się królewski, który musi utrzymywać dwór i wojska, a w skarbie nic! i wszystkie dochody wydzierżawione i na dziesięć lat z góry wybrane. Król, który tego wszystkiego nie bierze do serca, cieszy się, że stary René Andegaweński wymyślił jakiś nowy dwór miłości, a jego, jako wzór kochanka, mianował księciem tego dworu. Co się stanie, to wszystko on przyjmuje z filozoficzną i sentymentalną obojętnością. Jeżeli Anglicy nastąpią bliżej na niego, to ujdzie na południe, gdzie niebo piękniejsze i więcej trubadurów! tron nie jest szczęściem; byle miał swoją Agnieszkę, niczego mu więcej nie trzeba. To nie rycerskie i nie królewskie usposobienie, nic daje się niczem zwyciężyć. Przychodzą posłowie z oblężonego Orleanu, ostatniego miasta powyżej Loary, które się jeszcze trzyma po bohatersku; proszą o odsiecz, bo przyciśnięci głodem zawarli układ z Anglikami, że jeżeli do dwunastu dni nikt ich nie obroni, to się poddadzą; król nic pomódz nie może, żałuje, ale odprawia z niczem. La Hire, wysłany z propozycyami zgody do księcia Burgundzkiego, wraca bez skutku, i opowiada, jak w Paryżu koronowano francuską koroną małego króla angielskiego. Król czuje trochę męskiego i królewskiego honoru, kiedy bez wahania odrzuca pierwsze żądanie księcia

Burgundyi, żeby mu wydał Duchatela, zabójcę niegdyś jego ojca; ale wszystko inne przyjmuje z tąsamą niegodną obojętnością. Agnieszka Sorel, ma duszę daleko bardziej od niego królewską. Ona przynajmniej robi co może, oddaje na wojsko co ma kosztowności i pieniędzy, chciałaby, żeby król się bronił, prosi i błaga, żeby go Dunois nie opuszczał. *Eine schöne Seele* ta Agnieszka, zdolna do poświęcenia i bohaterstwa, ale po kobiecemu tkliwa i czuła, nie żądająca ani korony ani władzy, a kochająca króla tak wiernie i czule, że dla tej miłości i dla wielkiej dobroci serca (historycznie zresztą prawdziwej) wybaczają jej wszyscy jej dwuznaczne stanowisko na dworze. Ale figura nie dramatyczna zgoła, która nie wie co z sobą robić w tej tragedyi, bo nic do roboty nie ma tylko oddać klejnoty, kochać króla, płakać nad nim, cieszyć się później jego powodzeniem, i z uwielbieniem wdzięczności patrzeć na Joannę i próbować ją wyswatać. Figura, która tu jeszcze mniej znaczy, niż Amelia w *Zbójcach,* albo Leonora w *Fiesku,* choć więcej występuje i mówi, a która niestety swoją czułością, swojemi częstemi łzami (smutku czy radości), i swoją bezbarwnością, przypomina tkliwą Amelię i Leonorę.

Ale kiedy ona rozpacza że już wszystko stracone, skoro nawet taki Dunois króla opuszcza, obraca się szczęścia koło, *das Unglück hat sich erschöpft und Sonnenschein ist wieder:* gdzieś była potyczka i po raz pierwszy oddawna zwycięstwo zostało przy Francuzach, — a rzecz niepojęta — rozstrzygnęła, sprawiła to zwycięstwo jakaś nieznana dziewczyna. Przychodzi z tą wiadomością Arcybiskup z Rheims. Wraca Dunois, odwołują odprawionych orleańskich posłów, duch się podnosi, nadzieja świeci, i z tem pierwszem powodzeniem nastaje zwrot w całem położeniu.

Ten początek: ten król niedołężny, ci tężsi ludzie przy nim, ten szereg klęsk, to państwo w rozprzężeniu i ta monarchia w upadku, to może najlepszy, najbardziej zajmujący obraz w całym dramacie. Ale zajmujący i dobry tylko, nie dramatyczny. A wystąpienie Joanny w tym akcie, znowu może najlepsze z całej jej roli. Wzięta na próbę swego posłannictwa, zdaje ją śmiało i bez wahania a z prostotą, kiedy poznaje króla między dworzanami a Dunois siedzącego na

tronie, kiedy królowi opowiada o co się modlił, kiedy wreszcie angielskiemu heroldowi oznajmia śmierć jednego z jego wodzów, o której on nie wiedział. Jej opowiadanie o widzeniach i objawieniach, z pewnością także ładniejsze od jej pierwszego monologu. Tylko znowu dramatu w tem wszystkiem niema. Jest ładna, cudowna legenda, fantastyczna powieść w dyalogu, bardzo zresztą pięknym, ale nie dramat. Expozycya porządna tego co się dzieje, ale nie zawiązanie jakiejś tragicznej sprawy; początek epickiej, ale nie dramatycznej walki. Nie bez dumy i mocy odprawia Joanna herolda, zapowiadając mu, że będzie wojna i że Anglik we Francyi panować nie będzie, i tak się kończy akt pierwszy.

Drugi zaczyna się w obozie angielskim, już po odsieczy Orleanu, po klęsce. Rozpacz, że im się szczęście i Francya z rąk wymyka; wstyd, że się dali pobić tym Francuzom, których dotąd zawsze bili, i jeszcze Francuzom prowadzonym przez kobietę; strach (sami nie wiedzą) czy Boga czy dyabła, który przez nią działa; a do tego wszystkiego, jak zwykle po przegranej, niezgoda, swar, każdy drugiemu przypisuje winę, przymówki bolesne, u sprzymierzeńców odzywa się wrodzona nienawiść Anglika i Francuza, — to pierwsza scena angielskich wodzów z księciem Burgundzkim. A choć królowa Isabeau mądrze do nich przemawia, i skutecznie dowodzi że powinni zostać w zgodzie, jeżeli chcą zwyciężyć, udało się raz, ale nie na długo; a zarzewie niezgody, które tli w angielskim obozie, zostało, i wszyscy pojednani wodzowie powstają teraz zgodnie na tę królowę i wypędzają ją z obozu. Ta Isabeau, której historyczna nienawiść do syna i przyjaźń z Anglikami była Schillerowi pożądaną, miała ze swoją namiętnością złą, ze swoim twardym męskim duchem, stanowić przeciwieństwo do Dziewicy Orleańskiej. Jedna, virago ożywiona zaciekłą zawziętością a męska i żelazna, niby coś w rodzaju Lady Macbeth; druga, wojująca także, ale w dobrej sprawie, natchniona samem szlachetnem uczuciem, a w swojem rycerskiem rzemiośle zachowująca kobiecą naturę, i o tyle wzniosła, o ile ta wstrętna. One obie, a Agnieszka Sorel w dodatku, miały być trzema różnemi a w swojem przeciwieństwie zajmującemi postaciami kobiecemi (Agnieszka znowu mniejsza, zwyczajna kobieta pomiędzy dwoma wyjątkami). Niestety, Isabeau w swoim charakterze wyrodnej matki, wojującej Bradamanty, i zatwardziałej na wszystkie uczucia Lady Macbeth, jest, jako virago, jako heródbaba, jedna z najbledszych i najbardziej konwencyonalnych figur na świecie. Atalia Racina ma doprawdy więcej siły w swojej złości; a Schiller, który tak niedawno stworzył Elżbietę, powinien był zdobyć się na coś większego, jak ta Isabeau, podobna do wszystkich Bon ze wszystkich ile ich jest polskich tragedyj o królowej Barbarze.

Tymczasem zapada noc: Anglicy znużeni zasypiają; w tem (jakby to pięknie wyglądało w jakiem Canto Tassa) na ich okopy wdzierają się w milczeniu, w środku ich obozu stają — Francuzi. Joanna na czele. Zgiełk, popłoch, strach, żołnierze pierzchają na widok czarownicy czy dyabła, wodzowie za nimi uciekać muszą, bo sami zostać nie mogą, ich niewola albo śmierć byłaby ostateczną przegraną; w opisie, w epopei, ta nocna scena, to opanowanie obozu, ta ucieczka, byłaby zapewne śliczna. W dramacie jest niczem, w dramacie ani ta, ani żadna inna bitwa wrażenia nie robi. Tam pomaga wyobraźnia, tu przeszkadza rzeczywistość tego co się widzi, i przy wszystkich bitwach bez wyjątku fikcya wyobraźni jest silniejszą, działa więcej, aniżeli przedstawienie rzeczy w żywych osobach na teatrze. Dlaczego? Dlatego, że wyobraźnia zawsze zdoła wystawić sobie bitwę prawdziwą, bitwę na wielką skalę, kiedy w teatrze każda bitwa robi wrażenie żartu, udania. Nic nie pomoże widzieć żywych ludzi zbrojnych, walczących i upadających; widzi się ich kilkunastu i właśnie dlatego, że się ich widzi rzeczywiście, a tak mało, złudzenia być nie może, fikcya się nie udaje. A kiedy zdobywają fortece, drapią się na mury i szańce, nie pomoże najlepsza dekoracya i scenerya najumiejętniej ułożona, widz nie zapomni nigdy, że to mury z płótna, a szańce z kartonu, choćby nie widział, że się trzęsą pod ciężarem tego nawału nieprzyjacielskiej siły. Bitwa czytana w opisie, a uzupełniona wyobraźnią, jest nieokreśloną, niewyraźną, ale może mieć wielkie rozmiary; bitwa w teatrze, choć pokazana na oczy, ale ścieśniona na małym obrębie sceny i udawana przez małą liczbę ludzi, nigdy wiary nie znajdzie, a wrażenia nie zrobi.

W bitwie tej są dwa momenta ważne. Jeden zupełnie usprawiedliwiony i dobry — to kiedy Joanna spotyka księcia Burgundzkiego, i zrazu zmusza go silniejszą wolą, że jej słucha, potem wyrzuca mu jego postępki, potem rozbraja jego nienawiść, trafia do jego lepszych uczuć, aż wreszcie przemienia go tak, że on sam nie wie, co się z nim stało, i w końcu sceny ma już serce przygotowane do pogodzenia się z królem. Obóz angielski wzięty, a najdzielniejszy sprzymierzeniec pozyskany dla króla, to w kampanii rezultat ogromny. Militarnie i politycznie stało się bardzo wiele w tym drugim akcie; tylko dramatycznie nie stało się nic. Anglicy się cofnęli, Francuzi poszli naprzód, ich sprawa stoi daleko lepiej; w historyi, w gazecie, byłoby to bardzo zajmujące: na teatrze i w dramacie mniej. Sprawa wojskowa się posunęła; sprawa psychologiczna, i moralna sprawa ludzi stoi na miejscu i posunąć się nie może, bo jej nie ma. Ztąd pomimo lepszego powodzenia francuzkiej broni, sytuacya wydaje się zawsze niezmienną i jest jednostajną. A nie ratuje jej, choć urozmaica niby, epizod z Montgommerym.

Biedny młody chłopczyna, który poszedł na wojnę w nadziei łatwych laurów, miękka jakaś i słaba natura, w pogromie powszechnym szuka sposobu jak uciec, jak wrócić do domu, do starych rodziców i *zu der holden Braut*. Kiedy zobaczył Joannę, rzuca broń, pada na kolana i błaga o życie. Na darmo.

> Wenn dich das Unglück in des Krokodils Gewalt
> Gegeben, oder des gefleckten Tiger's Klaun
> Du könntest Mitleid finden und Barmherzigkeit —
> Doch tödtlich ist's der Jungfrau zu begegnen...

Ona ma rozkaz zabić wszystko co żywego w boju napotka. *Dem Geisterreich, dem strengen, unverletzlichen, verpflichtet mich der furchtbar bindende Vertrag.* Trwa ta rozprawa długo: Anglik się wyprasza jak może, Joanna sama mówi do niego łagodnie, nazywa go przyjacielem, ale duchowi sprzeniewierzyć się nie może, namawia go więc, żeby się poddał *dem Geschick*, pcha mu miecz i tarczę w rękę, i po krótkim pojedynku zabija. Cała ta scena służy na to, żeby jej późniejszą słabość uwydatnić, a zarazem położyć naprzód fundament jej winy i jej tragiczności. Bez litości zabiła tego biednego Montgommery, ale nie zabiła Lionela, który jej się podobał. Ale jak cała sprawa z Lionelem, tak i to jej przeciwieństwo jest wcale nieszczęśliwe.

Naprzód jedno pytanie. Czem jest Joanna, czarownicą czy świętą? Tem ostatniem naturalnie. Jeżeli tak, to jak może wierzyć w *Geschick* i mówić o państwach duchów, o bogach i podobnie? Chrześcianką i wierzącą przecież Joanna być musi, a do tego należy jeszcze do wieków średnich, a do tego jest prostą wiejską dziewczyną i nie może znać nic prócz Pana Boga i jego Świętych. Rozumiemy doskonale tę licencyę, przez którą ludzie z chrześciańskich czasów i narodów mówią o bogach i o fatach, ale jeżeli komu, to *Dziewicy Orleańskiej* ta licencya służyć nie mogła: bo naprzód ona w przeznaczenie i w zawistnych bogów wierzyć nie mogła, jeżeli miała być wybraną służebnicą Boga, bo powtóre ona jako prosta nieuczona dziewczyna nie mogła o nich wiedzieć. U Maryi Stuart nie raziłoby to wcale, u Wallensteina nie razi, u niej razić musi. Ale mniejsza o to; mały błąd w porównaniu z tem co ona robi. Któż i kiedy zabija żołnierza, rzucającego broń i proszącego o pardon? Honor żołnierski, czystość rycerskiej szabli i jej różnica od rzeźniczego noża, prawo narodów, wszystko oburza się na taki czyn, wszystko go piętnuje jako ostatnie i nikczemne barbarzyństwo. Tymczasem z zimną krwią i ze słodkiemi słowami spełnia to barbarzyństwo bohaterka wzniosła, kobieta, dziewczyna! Ale ona jest wyższa nad prawa wojny, prawa narodów i prawa szlachetnego rycerstwa, ona ma swoje prawo, posłuszeństwo *dem Geisterreich, dem strengen?* Otóż to właśnie najgorzej, że taki ma rozkaz. Jakież to duchy władają tem państwem, z którem ona zawarła ten *Vertrag?* Jakieś czarne duchy chyba i złe, a jej Bóg jest jakimś dziwnym Bogiem, niepodobnym do tego, którego zna jej wiara, jej świat, jej kościół i jej wiek. W starym testamencie zdarzają się takie srogie rozkazy wygubienia nieprzyjaciela co do nogi, ale stary testament nie znał prawa miłości, a pod nowym choć wszyscy przeciw temu prawu grzeszyć mogą, to nie ci przynajmniej, których Bóg sam wybiera i powołuje, którym daje szczególną, wyjątkową łaskę, którym sam bezpośrednio objawia swoje rozkazy. Więc to Bóg, albo z jego rozkazu Najświętsza Panna powiedziała

Joannie: „idź i morduj co napotkasz, morduj bezbronnego?“ Więc Bóg i jego wybrana rycerka nie przestawali na zwycięztwie, chcieli jeszcze rozlewu krwi jaknajwiększego, do ostatniej kropli? To jest tak niedorzecznem, że aż gorszącem być przestaje. A to jest skutkiem tej okoliczności, że Schiller swoje religijne pojęcia czy wspomnienia czerpał z biblii tylko, że ją jedną znał, że nie umiał sobie wyobrazić innego związku między Bogiem a ludzką duszą, innego Boga i innego cudu, jak z biblii pamiętał. I dlatego Bóg wojny u niego musiał być mściwym i krwawym, a jego służebnica barbarzyńską. Trochę ewangielii, trochę znajomości chrześciańskiego nieba, trochę wiary byłoby się przydało (o człowieku już nie mówiąc) poecie, artyście, bo przez ich brak jego cudowna i *chrześciańska* bohaterka stała się mściwą jakąś furyą, stała się zapamiętałą, nienawistną i dziką, jaką nie są nawet najbardziej zapamiętałe kobiety w biblii. Debora i Judyta zabijają nieprzyjacielskich wodzów, tym sposobem ucinają głowę nieprzyjacielskim wojskom; są srogie i podstępne, ale przynajmniej złagodzone jakoś tym wielkim celem. Nad słabym bezbronnym prostym żołnierzem, nad obojętnym Filistynem czy Amalechitą nie pastwi się żadna. Joanna chrześcianka, Joanna córka narodu cywilizowanego i rycerskiego, Joanna przez Boga samego na rycerza pasowana, spełnia okrucieństwo, które jest nietylko krwawe, ale podłe; a jej Bóg przykazuje jej nie oswobodzić Francyę i zwyciężyć, ale rżnąć jak barana każdego Anglika, który jej wpadnie w ręce! Ifigenia się wzdryga, kiedy jej religia i jej prawo żądają od niej ofiary dwóch bezbronnych cudzoziemców; od Dziewicy Orleańskiej możnaby żądać przynajmniej tyle ludzkiego uczucia co od Ifigenii, nie mówiąc już o tem, że powinna go mieć więcej, i że jej Bóg nie jest Taurycką Dianą i że takiej ofiary nie wymagał, takiego rozkazu nie dał jej nigdy, – to nie prawda! I otóż dowód, że ta postać i jej dzieje cudowne, albo musiały być pojęte religijnie, po chrześciańsku, po katolicku, albo musiały być pojęte niedorzecznie i stać się: dzieje, z cudownych niemożliwemi, postać nizką i oburzającą. Piękne słowa patryotyzmu, kiedy Joanna pyta Anglika, kto go do Francyi wołał albo prosił, kto mu dał prawo Francyę zabierać, są piękne, ale na ten wrodzony i oburzający fałsz i nonsens tej sceny, tego pomysłu, poradzić nie mogą.

Cóż będzie dalej? Znowu wśród bitw, marszów, miast zdobywanych i tak dalej, trzeba szukać czegoś na czem mogłyby się pokazać różne uczucia i myśli ludzi, coby było dramatem, którego dotąd niema wcale. A więc trzeba coś takiego wymyśleć: a więc Dunois i La Hire, oba zakochani w Joannie, współzawodniczą z sobą otwarcie, szlachetnie, po rycersku; a więc oba proszą o jej rękę, a więc kiedy ona odpowiada zimno a stanowczo, Agnieszka Sorel bierze na siebie rolę przyjaciółki i swatki; dziewicze serce zwierzy się przed kobietą, przyjaźń wybada jego tajemnice, i łagodnie, delikatnie doprowadzi do wyznania słodszych uczuć albo do ich pragnienia. To jeden, i dość mdły motyw trzeciego aktu w jego pierwszej połowie; drugim jest pojednanie króla z księciem Burgundzkim. Pojednanie tak zupełne, Joanna tak skruszyła twarde serce księcia, że nietylko przed królem się rozczulił, a Agnieszce prawił madrygały jak przystało na wykwintnego rycerza jego czasu, ale zrobił najcięższą ofiarę, przebaczył, i przebaczył aż za wiele prawie, kiedy zabójcę swego ojca przypuścił do swojej obecności i uściskał. Bywają wspaniałe pojednania w tragedyach (*Filoktet, Ifigenia* Goethego), i to miało być jednem z takich, a swoją spokojną wzniosłością zastąpić ten brak dramatycznej akcyi, który Schiller bądźcobądź czuć musiał. A prócz tego miało do czytelnika i widza przemawiać tem żywiej, że było pełne patryotycznych alluzyj i tendencyj. Publiczność niemiecka musiała być wzruszoną, kiedy Arcybiskup przepowiadał książętom i Francyi świetną przyszłość przy zgodzie, albo kiedy Joanna dawała im naukę: *Fürchtet die Zwietracht.* Niemcy także, a przynajmniej Niemcy austryaccy, mogli się rozczulać, kiedy Dziewica Orleańska przepowiada księciu, że jego państwo wprawdzie wkrótce upadnie, ale że jeszcze świetniej odżyje przez swoją dziedziczkę z innem wielkiem państwem i domem połączone. Ale czy księciu Burgundzkiemu ta przepowiednia była równie przyjemną, i czy świetność austryackiego domu mogła mu być pociechą za upadek Burgundyi, to kwestya! I to jeszcze dodać warto, że takie przepowiednie *ex post,* w których figura poetyczna przewiduje wypadki

przyszłe, poecie wiadome z przeszłości dawno dokonanej, zawsze chybiają celu i nie robią wrażenia, bo czytelnik musi sobie mówić: nie sztuka!

Kiedy nalegali na Joannę, żeby jak kobieta kochała i wybrała jednego z tych, którzy o jej rękę proszą, odpowiedziała dumnie, że zesłana przez Boga dziewica, nie da się ściągnąć *in den gemeinen Staub*, że się wzdryga i sprofanowaną czuje już tem, iż mężczyzna o niej myśleć może. Za chwilę sama spadnie *in den gemeinen Staub*, i zacznie się wreszcie w końcu trzeciego aktu dramat, znajdzie się jakaś kollizya; ale niestety nizka, a tak nieuzasadniona, że choć jest kollizya, tragedyi nie ma.

Jest bitwa, pod murami Rheims, ostatnia już bitwa przed koronacyą, i stanowcza. Anglicy pobici, ich wódz, wielki stary Talbot, śmiertelnie ranny, umiera na scenie. W całej sztuce niema nic tak pięknego, jak te kilka wierszy, które mówi stary wojownik w gniewie i w upokorzeniu, że jest pobitym, że sprawa Anglii przegrana, a pobitym nie przez siłę i waleczność, ale przez zabobonny strach swego żołnierza pierzchającego przed czarownicą. Ta rozpaczliwa pogarda życia i wszystkich pragnień świata, i ludzi, jest tak wspaniała, że sam Wallenstein, gdyby był pożył dłużej, gdyby zamiast być zabitym, był się widział pobitym, mógłby był te słowa powiedzieć: *Unsinn du siegst*... aż do końca szóstej sceny. Ale kiedy on umiera, spostrzega się Dunois, że Joanny niema, w zapale bitwy zapędziła się gdzieś daleko, może wpadła w zasadzkę, może zginęła, Dunois i La Hire śpieszą na pomoc.

Rzeczywiście zapędziła się dziewica w pogoń za czarnym jakimś rycerzem, i *das romantische Trauerspiel*, usprawiedliwia swój tytuł, kiedy wyprowadza na scenę dyabła w swojej osobie. Na co tu ten dyabeł był potrzebny? Dyabeł przebrany za rycerza, walczący, i przepowiadający Joannie zgubę, przestrzegający ją, żeby nie chodziła do Rheims, bo tam czeka ją nieszczęście. Jeżeli ludzka słabość, jeżeli pokusa, jeżeli miłość miała opanować Joannę, jeżeli miało być to sprzeniewierzenie się posłannictwu i złamanie warunków pod jakiemi je wzięła, to na to dopiero, na to właśnie, żadna personifikacya złego ducha potrzebną nie była. Ludzka natura, ludzka słabość, to wrodzone uczucie człowieka, który

się do heroizmu wznosi czasem, ale osobistego szczęścia pragnie i za niem tęskni zawsze, wystarczały zupełnie na to, żeby sprawić i usprawiedliwić zakochanie się Joanny, jeżeli już zakochać się musiała. Zły duch fatygował się niepotrzebnie, skoro natura ludzka bez jego pomocy mogła sama to nieszczęście czy to złe sprowadzić. Ale bo też nie trzeba sobie wyobrażać, że to zwyczajny prosty dyabeł, ten, co siedzi w piekle, w szopce zabiera króla Heroda, a krąży koło dusz ludzkich jak lew ryczący szukając jakby je zgubił! To jest raczej uosobiony los, Fatum, *Geschick, Verhängniss*, które wprawdzie ma swoją złośliwą przyjemność i satysfakcyę w zgubie Joanny, ale które jej do tej zguby podstępnie nie prowadzi. Ten czarny rycerz nie kusi Joanny, nie zapala w jej sercu jakiegoś pragnienia miłości; on względem Lionela i tej miłosnej sprawy zachowuje się obojętnie, neutralnie, on tylko wié, że to przyjść musi. On postanowił, czy kto inny od niego jeszcze wyższy — dość, że postanowiono jest, że Joanna uniknąć tego nie może, a on staje przed nią jak uosobienie i przypomnienie tego nieszczęsnego przeznaczenia, które na nią czeka, o którem ona wié, choć niewyraźnie, o którem nieraz w ciągu sztuki mówi. Ale jeżeli ten Czarny Rycerz jest tem, to dopiero gorzej. Bo prosty, indywidualny dyabeł, czy mniej czy więcej potrzebny, choćby zupełnie błahy, *in einem romantischen Trauerspiel* ujść może, a w świecie Joanny może być na swojem miejscu, usprawiedliwiony wszystkiemi pojęciami tego świata. Ale jeżeli to złośliwy Los i wszechwładne Przeznaczenie, to w takim razie przychodzi zapytać nie o to czy Joanna, czy jej wiek i świat wiedzieli co o przeznaczeniu i w nie wierzyli — o to nie chodzi (czy ludzie o niem wiedzą i wierzą w nie, albo nie, to wszystko jedno, przeznaczenie zawsze zostaje czem jest i od nich nie zależy) — ale przychodzi zapytać, jak Schiller rozumiał świat? co podług niego rządzi światem i losem ludzi? Pytanie, które nasunie się natarczywiej, narzuci się koniecznie, później, przy *Braut von Messina*, ale które już teraz stawia się choć epizodycznie tylko i nawiasowo, a które przy tym przedmiocie, przy historyi Dziewicy Orleańskiej dziwić musi bardzo. Bo nie można uniknąć wątpliwości, jak się ta sprawa właśnie godzi i łączy z *Przeznaczeniem*? Bóg ją powołał, Joannę; Bóg

przez nią cudownie zwyciężał; a tymczasem obok niego występuje jakieś Fatum i krzyżuje jego zamiary? Powiedzmy, że krzyżuje je zły duch, nieprzyjaciel Boga, albo człowiek sam swoją słabością, swoją niższą naturą i gorszą wolą; to wszystko może się Bogu sprzeciwiać i z nim walczyć jako od niego niższe. Ale *Przeznaczenie,* które wbrew Bogu, Jemu na przekór, a choćby tylko równolegle obok niego robi co innego jak on, musiałoby być jakąś siłą od niego różną i wyższą, jak było Fatum od Bogów starożytnych, a przynajmniej różną a równą; a wtedy Bóg nie byłby sobą, nie byłby Bogiem, wtedy nie byłoby Boga. Czy On jest, czy Fatum? jak Schiller myśli i rozumie? oto pytanie, które tu ze zdumieniem trzeba sobie postawić po raz pierwszy, a które wyraźnie i despotycznie postawi się przed nami przy jego następnej tragedyi.

Kiedy Czarny Rycerz zapadł się w ziemię, Joanna jeszcze pewna siebie, ufa w Bogu, a nie boi się złych wróżb i pogróżek; wtedy wychodzi rycerz drugi, i także ze spuszczoną przyłbicą, Lionel. Po krótkiej walce Joanna wytrąca mu miecz z ręki, i wtedy pasują się na pięście. W tem szamotaniu zerwała mu hełm z głowy — *sie sieht ihm in's Gesicht, sein Anblick ergreift sie, sie bleibt unbeweglich stehen und lässt den Arm sinken,* mówi objaśnienie. Amor wystrzelił z łuku i trafił w samo serce! Żeby jedno słowo tego Lionela, żeby cokolwiek takiego coby mogło przemówić do jej duszy, do jej wyobraźni! Nic. Jak żeby chciał powiedzieć wyraźnie, że tylko jego widok zrobił wrażenie, pisze Schiller w tem objaśnieniu (naiwnie czy umyślnie): *sein Anblick ergreift sie.* Ta nagła miłość, jak się już wyżej mówiło, jest dziwna i nie wydaje się ani tak tragiczną, ani tak poetyczną, jak nagła miłość Julii. Ale ma być tragiczniejszą od tamtej, ma być straszną, bo ją zrządził Los, *Geschick, Verhängniss?* Ale jeżeli nie ma Fatum? Jeżeli są tylko w człowieku różne uczucia, różne skłonności i potrzeba miłości między niemi, jeżeli miłość Joanny tem się tłómaczy, to strasznego, fatalnego niema w niej nic. Tragiczność być może, jeżeli to uczucie doprowadzi ją do walki albo do upadku, do cierpienia albo do złego. Ale jeżeli jej wola nie podda się temu uczuciu, tylko je odeprze, to w takim razie znowu będzie tylko cierpienie,

walka, kollizya, ale nie będzie nic złego, nie będzie winy, nie będzie upadku. I tego rzeczywiście nie było: i dlatego wszystko co następuje, jej osłabienie i niemoc, oświadczenie się samego nieba przeciw niej, wreszcie opuszczenie jej przez ludzi, niema najmniejszego rozumnego ani moralnego powodu. I dlatego to, cała tragiczność, która się na tem opiera i z tego wynika, jako błaha i przeciwna zdrowemu rozumowi i logice, prawdziwą być i wrażenia robić nie może.

Gdyby ów Czarny Rycerz, co się przed Lionelem zjawił, był dyabłem, i gdyby można Schillera o taki pomysł posądzić, możnaby myśleć chyba, że Joanna jest opętana jakąś szatańską mocą, tak kocha odrazu i tak odrazu kochać przestaje; coś ją opętało, a potem opętanie ustąpiło. Tylko gdyby była opętaną, ona nie walczyłaby już ze swoją namiętnością, poddałaby jej swoją wolę, a ona właśnie opiera się i namiętność zwycięża. Nie, to jest siła przeznaczenia, która ją opanowała, a tak silnie, że w jednej chwili opanowana jest cała. „Za tym zmysłem co kochać przymusza, poszło i serce.“ Lionel przemówił, Lionel pokochał także, wyrzekł te słowa, których ona nigdy słyszeć nie miała, i jak Samson po ucięciu włosów, ona stoi bezsilna, zawstydzona; sprzeniewierzyła się Bogu, czuje się potępioną. Lionel wydziera jej miecz na zakład miłości czy nadziei; Dunois i La Hire znajdują prawie nieprzytomną i zemdloną i odnoszą do obozu.

W tem uczuciu grzechu i potępienia trwa ona przez cały akt czwarty. Z tem przed samą chwilą koronacyi przygnębiona rozpaczą i wyrzutami sumienia, występuje w swoim monologu, następnie w rozmowie z Agnieszką Sorel. Cały jej świat się zmienił, cała jej równowaga zniszczona. Ona już ani sama siebie, ani swojego powołania, ani tego Boga, który ją trzymał, znaleść nie może; ona się sprzeniewierzyła, czuje swój upadek, a tej miłości pozbyć się nie może. Że ją sobie wyrzuca, że z sobą walczy, że żaluje tego powołania, o które nie prosiła, którego nie wybierała, a które ją pozbawia zwykłego ludzkiego szczęścia, że zapytuje sama siebie czemu nie zabiła Lionela, tak jak niedawno jeszcze owego Montgommery, a odpowiada, że nie zabiła bo go kochała, ona, która kochać nie powinna! — to się wszystko pojmuje.

Jej smutek, jej pomięszanie, ten stan rozstrojenia i prawie nieprzytomności, w jakim ją widzi Agnieszka i Dunois, tłómaczy się bolesną walką między uczuciem a powołaniem. Ona może sobie wyrzucać, może być w przerażeniu, może tę myśl ziemską mieć sobie za złe tak bardzo, że się sądzi opuszczoną od Boga: *warum musst ich ihm in die Augen sehn... Mit deinem Blick fing dein Verbrechen an, Unglückliche!* W tem poruszeniu mówi coś do Agnieszki o swojej hańbie i swojem nieszczęściu, a kiedy patrzy na Matkę Boską, wymalowaną na swojej chorągwi, zdaje jej się, że z tych oczów błyskają pioruny gniewu i kary, i spadną na jej występną głowę — a te jej słowa tak dziwne, usprawiedliwiają późniejsze zachowanie się jej przyjaciół, którzy mogą myśleć, że ona naprawdę coś złego zrobiła. Ale jeżeli rozumie się jej żałość i pomięszanie, to nie widzi się zgoła jej winy; i dlatego nie rozumie się tego Boga (czy tego Przeznaczenia), który się przeciw niej oświadcza.

W Rheims, przed katedrą, lud zebrany czeka na pochód koronacyjny; w tłumie są i obie siostry Joanny z mężami; przyszły popatrzeć na tę dziwną wybawicielkę króla i Francyi, o której ledwo uwierzyć mogą, że to ta sama, ich siostra. Od nich osobno, pochmurny i milczący, chodzi w tłumie i ojciec, w towarzystwie odrzuconego niegdyś zalotnika Joanny, Raimond, który poczciwy zawsze, dla miłości córki nie odstępuje ojca i łagodzi jego ponure gniewy. Stary przyszedł z jakimś zamiarem, myśli coś złego. *Ich will sie überraschen, will sie stürzen von ihrem eitlen Glück...* Jak niegdyś w prologu nie podobało mu się, że ona siadywała pod dębem, który miał sławę zaczarowanego, tak teraz uwierzył i uparł się, że ona zwycięża mocą czarów i czarta. Co z tego wyniknie, zobaczymy zaraz.

A tymczasem stary gdzieś znika; z kościoła wychodzi Joanna, pędzona przez wyrzuty sumienia. Czuje się niegodną być w świątyni i w obliczu Boga, jeszcze raz wyrzeka na swój los, tęskni za dawnem życiem. Spotkanie i powitanie z siostrami podnosi jeszcze tę tęsknotę, rzuci zbroję i wróci z niemi do domu; w tem z katedry wychodzi król, już w koronie i z berlem i jabłkiem, a gdy lud w uniesieniu krzyczy mu wiwaty, on za zwycięztwo, za koronę, za ocalenie Francyi dziękować każe Joannie, i uważać ją za nadludzką istotę, za patronkę z nieba zesłaną. Takie świadectwo przed całym ludem i w takiej chwili, to szczyt chwały; a jakże strasznie te słowa odbijać się muszą w sercu tej, która się ma za występną i niegodną! To bardzo tragiczna na pozór, a na prawdę błaha sytuacya. A kiedy król tak mówi, z tego szczytu chwały spada Joanna: występuje ojciec. Dlaczego ona, kiedy go zobaczyła — krzykiem i strachem woła: *mein Vater,* kiedy nie wié przecież z czem on przychodzi i co powie? Dlatego, żeby ten strach był potwierdzeniem jego oskarżeń; ale ten powód tłómaczy wprawdzie, dlaczego Schiller ten strach jej dał, nie tłómaczy, dlaczego ona go czuła. Ona względem tego ojca nie zawiniła; ona, jeżeli wié, czy się domyśla, że ojciec ma ją za czarownicę, to wié także, że jest niewinną, a on niesprawiedliwym; czemuż na jego widok tak się przeraziła, jak żeby istotnie miała coś na sumieniu? I teraz ojciec występuje: „sąd boski nakazuje mu oskarżyć własną córkę, która oszukała króla i wszystkich, udała się za posłaną od Boga, a walczyła i zwyciężała mocą czarta; zaprzedała mu duszę pod zaczarowanym dębem, za ziemską chwałę sprzedała wieczne zbawienie“. Ten ojciec oskarża ją na ziemi, żeby ratować jej duszę przed Bogiem.

Dla wielu, dla ludu, to oskarżenie tłómaczy cudowne zwycięztwo Joanny, i lud wierzy. Król, książę Burgundzki, Arcybiskup, nie chcą wierzyć, ale nie mogą przypuścić, żeby ojciec własne dziecko oskarżał bez powodu; Agnieszka, La Hire, nie wierzą, błagają Joannę, żeby odpowiadała, oczyściła się z zarzutu: ale kiedy widzą że ona milczy, kiedy sobie przypominają to, co niedawno sama mówiła o swojej hańbie i swoich grzechach, i oni także nie wiedzą co o niej myśleć; Dunois jeden nie wątpi. Joanna milczy, na oskarżenia, na zapytania, na prośby, na wszystko milczy. Wreszcie ojciec wzywa samego Boga na świadka, niech potwierdzi albo zaprzeczy prawdzie jego słów; i na to pada piorun, Bóg dał znak; tłum się rozbiega, król z dworem odchodzi, zostaje Joanna sama, i po chwili odbiera rozkaz od króla, żeby wyszła z miasta. Wyprowadza ją Raimond, który choć wierzy także, że jest czarownicą, kocha ją zanadto, żeby ją mógł opuszczoną od wszystkich opuścić.

To wszystko razem jest tak złożone, żeby się bardzo dramatycznie wydało, ale jest wymyślone lekko, błaho, a pod względem moralnym jest oburzające. Że wszyscy wierzą w czary, zwłaszcza kiedy piorun uderzył tak w sam czas żeby oskarżoną potępić, to rzecz prosta. Że głos głupiego (choćby w dobrej wierze) oskarżyciela, może przemódz i nieraz przemaga głos prawdy, to pewna. Ale to nie znosi tej prawdy, że ani oskarżenie ojca, ani milczenie Joanny, nie ma rozumnego powodu, a przeto w dramacie dobrze wydać się nie może, a ten piorun, czy jest przypadkiem czy wyższem zrządzeniem, jest zawsze oburzający, bezbożny.

Dlaczego ten stary córkę oskarża? Tylko dlatego, że mu się coś uroiło, coś przywidziało. Uprzedzony, ograniczony, niesprawiedliwy, rzuca kłamliwą potwarz na niewinną. I ani sumienie, ani ojcowskie uczucie nie rusza go wcale, nie każe mu zapytać, czy też on się nie myli? Przypuśćmy, że głupstwo albo fanatyzm zagłuszyły u niego i sumienie i uczucie; to wtedy usuniemy tylko psychologiczne niepodobieństwo tego twardego okrucieństwa, ale tego nie zmienimy, że to będzie zawsze niesprawiedliwością, okrucieństwem i potwarzą, i że ten ojciec jest oburzający jak Iwan Groźny, kiedy syna zabijał owszem, bardziej, bo tamten miał przynajmniej wymówkę namiętności, szału i pijaństwa. Ten ojciec jest potworem głupstwa i uporu. Że jedno i drugie może nieraz zgubić istotę szlachetną i czystą, to pewna; i wpływ tych nizkich małości, ich potęga w życiu, może być sama przez się bardzo dramatycznym motywem. Tylko jeżeli Schiller chciał to pokazać, to powinien był pokazać wyraźniej, pokazać Joannę w walce nie ze swoją miłością, ale z ludzką małością i podłością, i tę małość przedstawić jako zwycięzką może, ale jako podłą i występną. Tego nie ma. Oskarżyciel potwarca, figuruje tu jako starzec poważny, uprzedzony może, ale nie bez wielkości. Sądu nad nim, ocenienia jego postępku, który u każdego zły, u ojca jest okropnym, niema wcale. On kontent z siebie wraca do domu, ludzie mu wierzą, sam Bóg mu przyświadcza. Gdyby choć potem przejrzał, opamiętał się, żałował, przyznał że zrobił krzywdę, byłoby przynajmniej jakieś zadośćuczynienie za to, co zrobił; ale tego niema, a jego piękny tryumf jest dla zmysłu moralnego nieznośny. I dla zmysłu estetycznego także. Co bardzo głupie, to tragicznem być nie może; niecierpliwi, gniewa, złości, ale nie wywołuje tych wzruszeń wyższych, które jedynie mogą sprawić wrażenie tragiczne. On zaś na czem zasadza swoje przekonanie o córce i jej oskarżenie? Na niczem, na urojeniu, na przywidzeniu; a na wszystko, co mówi, odpowiada mu się zawsze jedno: głupi jesteś, że tak myślisz, zły jesteś, że się nie przekonasz czy masz słuszność a oskarżasz, podły jesteś, że rzucasz potwarz, wyrodny jesteś, że ją rzucasz na własne dziecko. I w całej tej sztuce, w tym całym zbiorze ludzi niema nikogo, coby mu to powiedział? nikogo, przez którego powiedziałby to Schiller? Przeciw tym kłamstwom i potwarzom, nikt nie podnosi głosu ani czoła, nikt nie powie: nieprawda! nikt nie broni prawdy i niewinności? W życiu zdarza się tak nieraz, ale w tym zbiorze ludzi, których Schiller wystawia jako szlachetnych, choć jeden taki znaleść się był powinien.

Ale może oni nie mieli argumentów, nie wiedzieli jak bronić? Dobrze, a więc czemu nie broni się Joanna sama? czemu milczy? Zgadnąć łatwo, co Schiller myślał. Ona się nie broni, bo choć nie tego, co jej ojciec zarzuca, ona się winną czuje; ta świadomość winy zamyka jej usta, a czy jej to czy owo słusznie lub nie zarzucają, to jej obojętne, skoro na ukaranie niby zasłużyła. Tem ma się tłómaczyć to milczenie, które Joannę potępia. Ale ono także jest błahe i lekkomyślnie wprowadzone. I teraz pora i miejsce zapytać, dlaczego ona się ma za grzeszną i potępioną? Czyż ona tego nie wie, że bynajmniej winną nie jest? że ten Bóg, w którego wierzy, któremu służy, którego prawo znać musi, nie robi człowieka odpowiedzialnym, ani go karze, ani mu łaskę swoję odejmuje za popęd uczucia czy myśli zły, ale opanowany, za pokusę odpartą? że owszem liczy mu to za wielką zasługę? Joanna, która Lionela kocha, ale tej miłości się nie poddaje, tylko z nią walczy, grzechu na sumieniu nie ma żadnego; swojego powolania nie zdradziła, łaski bożej nie straciła, a jeżeli, jak trzeba przypuścić, umie katechizm i była choć raz w życiu u spowiedzi, to to musi wiedzieć doskonale; jeżeli wierzy, to rozpaczać o sobie nie może. Tak ten stan rzeczy przedstawić, taką miłość wziąć za grzech, mógł tylko taki, kto z chrześciańską nauką, z prawami chrześciań-

skiego sumienia nie był obeznany. Ale jeżeli Schillerowi to było wolno, to Dziewica Orleańska, która katechizmu nie umie i swego sumienia podług chrześciańskich przepisów nie sądzi, jest dziwną, a po prostu niedorzeczną; jest w swoim wieku anachronizmem, w swojem wyznaniu anomalią, jest niemożliwością. I dlatego ta cała sytuacya, oparta na jej zgryzocie i zwątpieniu jest chybiona, fałszywa, i wrażenia nie robi, bo Joanna, zachowując się w tej miłości tak jak się zachowuje, tych zgryzot i rozpaczy czuć nie mogła, a przynajmniej mogła nie czuć, bo ich czuć nie była powinna.

Ale pozwólmy na wszystko; przypuśćmy, że wszystko rozumne i usprawiedliwione, to jeszcze zostanie nie rozwiązane pytanie, czemu ona milczy, czemu się nie broni? Bo jest przygnębiona i złamana? bo czując się winną, choć czego innego, bronić się nie śmie? bo to milczenie, to niesprawiedliwe skazanie uważa za expiacyę? Nie. Siebie zawsze i we wszystkiem odstąpić i poświęcić wolno człowiekowi, ale prawdy nie. I Joanna, jeżeli jest tą duszą szlachetną i tym charakterem wielkim, za jaki ją Schiller daje, może długo czekać czy jej kto w obronę nie weźmie i od potwarzy nie zasłoni, ale kiedy to się nie dzieje, powinna ująć się za sobą sama. Nie dla siebie, ale dla prawdy, ale dla honoru i sprawy tej Francyi, którą zbawiła, dla chwały tego Boga, który zwyciężył przez nią, powinna odpowiedzieć: „Nie — czarownicą nie jestem! Jeżelim winna, to czego innego, winna że kocham człowieka, ale czarownicą nie jestem, i Bóg a nie czart zbawił was przezemnie“. Wszystkie względy psychologiczne, wszystkie prawa ludzkiej natury, wszystkie względy moralne, prawa Boga i sumienia każą jej mówić i potwarz odeprzeć, a ona milczy? Milczy, żeby było piękniej, żeby scena była bardziej effektową! Ale co na to mówi, ile na tem cierpi *die tiefere Wahrheit* praw moralnych i tragicznych ideałów?

Ze wszystkiego zaś najgorzej wymyślone i najbardziej oburzające, te pioruny, co z nieba biją na znak, na świadectwo nieprawdzie. Jeżeli to zwykłe przypadkowe fizyczne pioruny, to rząd świata, jakikolwiek jest, jeżeli jest uczciwy, powinien był te pioruny wstrzymać, skoro one miały ludzi oszukać, potwarz utwierdzić, niewinność pognębić, prawdę pogwałcić. Opatrzność, czy Przeznaczenie, ktokolwiek nie za-

trzymał tych piorunów, nosi odpowiedzialność za wszystko co stało się dalej, bo one służyły ludziom za znak, wprowadziły ich w błąd i uwiodły do złego czynu, do krzywdy zadanej bliźniemu i niewinnemu. Ale jeżeli to nie zwykły fenomen fizyczny, tylko wyższe zrządzenie, to wtedy już zgoła nie wiedzieć co myśleć. Oszczerca, potwarca, wzywa Boga na świadectwo swego fałszywego oskarżenia, i Bóg mu świadczy? Przyznaje prawdę jego kłamstwom! A cóż to za Bóg? chyba taki niesprawiedliwy i taki nie mądry, jak sam ojciec Thibaut! Że Bóg nieraz zrobi, czy pozwoli coś takiego, co się niesprawiedliwem wydaje, to prawda; ale żeby człowiek dowolnie wymyślając fikcyjne działanie Boga, wymyślił je niesprawiedliwem, oburzającem, gorszącem, to jest dziwne. Jeżeli zaś te pioruny zsyła nie Bóg, tylko Przeznaczenie, to w takim razie gdzie jest Bóg? W każdym razie te pioruny są bezbożne, bo albo Boga robią niesprawiedliwym, albo Go usuwają i znoszą zupełnie.

I otóż przy tej sposobności można palcem dotknąć tę prawdę, że przedmiot religijny, jakim jest cud (a całe działanie Dziewicy Orleańskiej przedstawia Schiller jako cudowne), musi być pojętym religijnie, albo pojętym będzie tak krzywo, opacznie i fałszywo, że stanie się niedorzecznym. Działanie Boga, objawiające się bezpośrednio w sprawach ludzkich, a dochodzące do tej potworności, że stwierdza potwarz, jest poprostu niedorzecznem, a niedorzecznem dlatego tylko, że autor pojmował i Boga i jego działanie poetycznie i filozoficznie, ale nie miał religijnego pojęcia jednego ani drugiego, które byłoby go od tej sprzeczności, od tej niedorzeczności ustrzegło. A prócz tego artystycznie ten cały akt jest słaby: nic nie jest uzasadnione, a w skutku tego wszystko pozornie tylko tragiczne. Naprzód ta miłość zmniejsza wielką postać Dziewicy Orleańskiej; potem jej zgryzoty i rozpacze nie mają powodu; oskarżenia ojca są oburzające tylko, ale do zbicia tak łatwe, że znowu nie prawdziwie tragiczne; a jej milczenie i psychologicznym i moralnym względom przeciwne, taksamo. I otóż skutek jednego złego pomysłu, klątwa złego czynu poetycznego, który *fortzeugend* złe sytuacye wydaje. Kiedy Schiller, chcąc wprowadzić w swój temat jakąś dramatyczną kollizyę, wymyślił tę miłość, która jego bohaterce

nie przystoi, poszło za tem jednem złem wszystko inne, jej fałszywe, nieuzasadnione pojęcie swojej mniemanej winy, jej rozpacz i zwątpienie, wszystko aż do jej milczenia, stało się nienaturalnem, nieuzasadnionem, logicznie i dramatycznie słabem, poetycznie bez polotu i siły.

W rozwiązaniu oczywiście trzeba było oddać sprawiedliwość Joannie, wrócić jej łaskę boską i miłość ludzką, przez to zadośćuczynienie podnieść wszystkich i dopiero potem przyprowadzić ją do śmierci. To jest akt piąty, w którego początku Joanna z wiernym Raimond po trzech dniach błąkania się po lasach, już prawie znajduje schronienie na noc w budzie węglarzy, kiedy dziecko wracające z Rheims, poznaje w niej wygnaną, potępioną czarownicę, a rodzice uciekają żegnając się krzyżem świętym. Tak daleko doszła jej zła sława! nigdzie przytułku ani litości, nie ma gdzie skłonić głowy. Węglarzy spotkać jest przyjemnie; węglarze występują w różnych ładnych powieściach: w *Róży z Tannenburgu* naprzykład, może i Henryś v. Eichenfels miał z nimi co do czynienia, a z pewnością węglarką była Griseldis; Genowefa Brabancka tułała się podobnie po lasach. Budzą się różne dziecinne wspomnienia na widok tych lasów, tych węglarzy, i tej błąkającej się pary nieszczęśliwych.

Ale Joanna jest już mniej nieszczęśliwą. Jej Los, *Geschick*, już się spełnił, już mu dług spłaciła i teraz uspokojona, prawie szczęśliwa czeka z ufnością na dzień, który pokaże jej niewinność, a który z pewnością przyjść musi. Nie broniła się, bo te oskarżenia i posądzenia to nie był błąd, ale zrządzenie, *Schickung das Gott mein Meister über mich verhängte*. Że na nią spuścił ciężką próbę potwarzy, to się da pojąć, ale że sam tej potwarzy przyświadczał, to trudniej; i Joanna jest bardzo cnotliwa, że się temu Bogu tak posłusznie poddaje. Jak zaś godzi Boga i *Geschick*, to już jej tajemnica. Dość, że los zawistny już pokonany; nieszczęścia jeszcze być mogą, ale wewnętrznej walki z sobą samą już nie będzie. Bo i miłość do Lionela ulotniła się gdzieś bez śladu. Zawistny los, który ją zesłał na Joannę, zaspokojony zapewne tem, że ją do nieszczęścia doprowadził, teraz już dał jej pokój i ta miłość jak przyszła tak poszła nie wiedzieć jakim sposobem, znikła jak opętanie po exorcyzmie. I teraz, wiernemu towa-

rzyszowi, jedynemu, który jej nie opuścił, wyznaje Joanna, że nie jest czarownicą. Raimond chce spieszyć, oczyścić ją przed królem i światem, ale miara nieszczęścia jeszcze nie dopełniona. W lesie są Anglicy, natrafiają na Joannę, poznają, biorą do niewoli. Raimond ucieka i uwiadomi króla, a ją mściwa, urągająca Isabeau prowadzi za sobą do jakiejś wieży. Na darmo Joanna prosi o pomoc, Bóg jej nie słyszy, *die Wunder ruhn, der Himmel ist verschlossen.*

Ale odkąd Anglik zwycięża, a Francuz wszędzie pobity jak bywało dawniej, przykro się robi i niepewnie na sercu tym, co Joannę opuścili i wygnali. Dlaczego bez niej nie mają szczęścia? a nuż ona nie była czarownicą? nuż ją skrzywdzili? Dlaczego ten Bóg, który jej łaskę odjął i zwycięstwa dawać nie chciał, który sam jej oskarżenie potwierdził, odwrócił teraz twarz swoją od Francuzów i mści się na nich za to, do czego ich sam nieledwie zmusił? to jedna z tajemnic niezrozumiałej logiki i sprawiedliwości tego dramatu. Dość, że tak jest: Anglik tryumfuje, Francuz bije się w piersi i pierzcha.

Joanna tymczasem w ręku Anglików, a całe wojsko domaga się jej śmierci; broni jej tylko i ofiaruje jej swoją rękę Lionel. Ale z dawnej miłości nie zostało ani śladu; Joanna mówi do niego tym tonem zawziętej nienawiści, jakim dawniej odzywała się do Anglików i o nich, jej dusza jest znowu taka, jak była niegdyś. W tem znak, że Francuzi gotują się do szturmu. Lionel idzie, w wieży zostaje tylko Isabeau, straż, i Joanna w potrójnych łańcuchach. Przez okienko patrzy żołnierz na bitwę — Anglicy górą, zwyciężają na całej linii. Za każdem słowem, oznajmiającem powodzenie, Joanna bardziej napręża siłę swego żalu i swego pragnienia, aż gdy żołnierz dojrzał, że Anglicy otoczyli króla i już, już go biorą, Joanna po modlitwie, ostatniem wysileniem zrywa łańcuchy, i wybiega. Ta modlitwa jest ładna, choć mogłaby być ładniejszą i gorętszą; ale ten cud, choć w „romantycznej tragedyi“ może na swojem miejscu, jest znowu jak każdy cud nie dramatyczny, a na scenie wygląda fatalnie. Oczywiście tylko jako cud mógłby robić wrażenie, a tymczasem wie się zbyt dobrze i zapomnieć nie może, że to cud udany, że aktorka zerwała kartonowe przepiłowane łańcuchy; chce się na nią

wołać: nie natężaj się tak bardzo, bo pękną same, po co próżno marnujesz siły. A kiedy wreszcie cud się stał i młoda dziewczyna zerwała *die zentnerschweren Bande*, widz zamiast być pod wrażeniem cudu, nie jest nawet pod takiem wrażeniem, jak przy figlach prestidigitatora.

I ze zjawieniem się Joanny wróciło zwycięstwo: Lionel w niewoli, Fastolf zabity, wieża wzięta, Isabeau ma La Hire gdzieś odprowadzić; wojna skończona, Francya oswobodzona, ale skończone i życie, oswobodzona dusza Joanny. Śmiertelnie ranną wnoszą ją rycerze, król, Agnieszka, książę Burgundzki otaczają konającą: ona się budzi jak z uśpienia, prosi o wiarę że czarownicą nie była, prosi o swoją chorągiew, chce umrzeć z nią w ręku, a potem widząc Matkę Najświętszą takąsamą jak na chorągwi, która do niej ręce wyciąga i wzywa ją do nieba — umiera.

A kiedy ona biorąc chorągiew mówi: *Ich darf sie zeigen, denn ich trug sie treu*, każdy musi oddać jej słuszność i przyznać prawdę. Tak było, ona ten sztandar zawsze wiernie i w godnem ręku nosiła. A więc dlaczego musiała go z ręki wypuścić? dlaczego to całe przejście w dramacie, za co ją Bóg opuścił? Dlatego, żeby była jakaś kollizya, jakiś pierwiastek dramatyczny. A ten, dowolnie, a źle wymyślony, ani logicznym, ani dramatycznym nie jest. Nikt nie zgodzi się na to, żeby Joanna była co złego zrobiła, żeby była na swoje nieszczęście zasłużyła, i nikt nie zrozumie, za co ją Bóg odstąpił i ukarał, nikt nie przyzna, żeby to było sprawiedliwem. Jest w jej losie coś okrutnego, a w tej niesprawiedliwości coś niemożliwego, co sprawia, że w tę całą sytuacyę nie można uwierzyć, ani w skutku tego nią się wzruszyć. Z tej sztuki, gdyby kto z niej chciał sobie utworzyć wyobrażenie o świecie, trzebaby wnosić, że jest jakiś los zawistny, który w pewnej chwili rzuca się na człowieka bez powodu, wtrąca go w grzech lub w nieszczęście i potem również bez powodu daje mu spokój; los zawistniejszy nierównie niż starożytne Fatum czy Moiry, bo niesprawiedliwy, bo nie karze tylko, ale niewinnego i o niczem złem nie myślącego człowieka do złego zmusza swoją wszechmocną siłą. To nie jest porządek, choćby pogański, to jest jakiś na górze bezrząd, jakieś rozkiełznanie i samowola sił różnych, któremu

i sam Bóg widać ulega, skoro jego pioruny świadczą fałszywemu oskarżeniu Joanny. Bogowie greccy ulegali tej sile wyższej, którą było Fatum, ale ta siła była zarazem prawem, nielitościwem i nieubłaganem, ale prawem moralnem, najwyższem, na jakie świat starożytny w swojem pojęciu mógł się zdobyć. W naszem pojęciu chrześciańskiem zaś, ta siła jest nietylko prawem, ale jest nadto opatrznością, o miłości już nie mówiąc. U Schillera zaś występuje ona jako siła i wola tylko, ale nie mówiąc już o tem, że opatrznością ani miłością nie jest, ona tam nawet nie jest prawem, nie widać, żeby jakie prawo miała, wyznawała i jego się trzymała. Nie chodzi oczywiście o to, żeby poeta sam tak myślał, tak wierzył, jak figury jego poematu i ich czas; on w każdych czasach i wypadkach może upatrzeć to prawo rządzące światem, ten jego porządek, jaki sam pojmuje. Ale jeżeli to pojęcie, jakie wychodzi z tego dramatu Schillera, w każdym razie byłoby dziwnem i wątpliwej prawdziwości, to przy tych ludziach i czasach średniowiecznych, wierzących, katolickich, przy tej cudownej postaci i historyi Dziewicy Orleańskiej, one rażą tam bardziej, bo z tym światem, z tym wiekiem, z tą historyą są w zbyt wielkiej niezgodzie. I oto jeden powód, dla którego ten dramat nie robi wrażenia: nie robi go, bo nie trafia do przekonania, do rozumu. Trafia też mało do uczucia, swojemi figurami i sytuacyami, taksamo, jak swoim liryzmem. Niemcy tego nie czują, bo ich własne patryotyczne uczucie dodawało, uzupełniało czego tu brak, haftowało na tej kanwie, brało popęd od tego co tu jest, działało dalej samo; osobiste uczucie każdego i zbiorowe uczucie wszystkich łączyło się z uczuciem tych osób, wspomagało je swoją siłą i sprowadzało to wzruszenie, które od początku wieku tradycyjnie się utrzymuje. Ale cudzoziemiec, chłodny pod tym względem, musi powiedzieć, że widzi większą siłę uczucia w Don Carlosie i w Pozie, w Maxie i Tekli, w Maryi Stuart, nawet w Mortimerze, aniżeli w Dziewicy Orleańskiej; że wzruszenie i zapał Schillera samego wydają mu się tam silniejsze. A gdyby porównać zapał patryotyczny i siłę nienawiści, jaka jest w *Wallenrodzie* albo w *Irydionie* z tą, jaka jest tu, gdyby porównać natchnienie i uczucie swojej misyi, jakie tu ma Joanna, z tem, jakie ma ksiądz Marek w *Konfedera-*

tach Mickiewicza, to pokazałoby się podobno, że w oddaniu tych uczuć poeci polscy mieli potęgi więcej. Siła liryzmu Schillera jest tu niezawodnie mniejsza, niż bywała dawniej, niż okaże się jeszcze później; a sytuacye znowu nie zdołają wzruszyć, bo są jedne nie dramatyczne, a drugie nie logiczne, nie uzasadnione.

I tu znowu miejsce na uwagę trzecią i ostatnią, że do zmysłu i pojęcia artystycznego ta sztuka nie trafia i nie przemawia także. Pierwsze akty aż do drugiej połowy trzeciego są najzupełniej nie dramatyczne, potem występuje tragiczność, ale i fałszywa i z wysokością przedmiotu nie zgodna. Cudowność nie budzi wiary, sprawiedliwość budzi niedowierzanie. Figury — Schiller chciał, żeby wszystkie znikały obok głównej, która miała skupiać w sobie i dźwigać cały tragiczny interes — figury wszystkie mają ten zewnętrzny epicki charakter i sposób przedstawienia, który w dramacie musi wydawać się konwencyonalnie, a choć rozumnie wymyślone i nakreślone, nie mają ani życia ani wdzięku. Ta zaś postać główna, która miała wszystko na sobie dźwigać i wszystko zastąpić, ta jest, czy w swoim charakterze prostej wiejskiej dziewczyny, czy w swojem natchnieniu cudownej rycerki, czy w swojej exaltacyi i potędze, czy w swoim upadku i zwątpieniu, zawsze poniżej tej miary, której wymagała jej postać i historya, której wymagać ma się prawo od takiego poety, jak Schiller. Zabrakło wyobraźni na Dziewicę Orleańską temu, co genialnie zdołał wyobrazić sobie Wallensteina, bo nie było w nim tego chrześciańskiego i katolickiego uczucia, przez które jedynie, bez którego wcale, wyobraźnia tej postaci pojąć i począć nie mogła. Joanna sama jest słaba i zimna pomimo cudów, pomimo biblijnej czasem szorstkości i zawziętości, pomimo sentymentalnej niekiedy rzewności. Jej historya, właściwsza jako przedmiot do epopei niż do dramatu, udramatyzowana niby tą miłością, ktorą Schiller wymyślił, nie stała się na prawdę dramatyczną, bo sytuacye, które z tej miłości wynikły, nie leżały ani w naturze ludzkiej, ani w naturze moralnego porządku świata. O tem już nie mówiąc, że miłość była w takim dramacie motywem niższego rzędu, który musiał zmniejszyć charakter i bohaterki i tragedyi; że nierównie dramatyczniejsze były te sytuacye (i głębsze), które

podawała sama rzeczywista historya Dziewicy Orleańskiej — że zerwanie łańcuchów, że śmierć na polu bitwy, że przykrycie zwłok sztandarami, to wszystko jest zakończeniem w sam raz na piąty akt jakiej opery, ale nie tragedyi. A z tego wszystkiego wynika, że w założeniu samem jest jakaś lekkomyślność i płytkość, w wykonaniu brak wyobraźni i dramatycznego zmysłu i lirycznej siły, który sprawia, że sztuka chyba nie jest tak *brav, schön und gut*, jak mówił Goethe i że nie wiedzieć istotnie, nie z czem na świecie porównaćby ją można, ale jakby można porównywać ją z *Wallensteinem*, z *Maryą Stuart*, a nawet z *Don Carlosem*. *„Das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind“* mówi sam Schiller w tejsamej swojej tragedyi. Powiedział wielką prawdę i sam jej dowiódł, choć ją inaczej pojmował. Cud mu się nie udał, bo nie było tej wiary, która cud pojmuje, która go uznaje, i która go sprawia.

IX.

Braut von Messina.

Widzieliśmy już przy *Maryi Stuart*, jak Schiller nie przestając na tych pojęciach i formach dramatu, w których dokonał rzeczy wielkich, jak *Wallenstein*, szukał dalej absolutnego pojęcia doskonałej idealnej tragedyi; jak rozwiązania tego zagadnienia szukał w połączeniu nowożytnego dramatu z greckim; jak przelękniony przesadami i dziwactwami realistów i romantyków wypowiedział wojnę jednym i drugim, a w idealizmie starożytnych, szukał twierdzy, w której pojęcie i godność sztuki mogłyby się obronić od ich szturmów i gwałtów; jak naturą i tradycyą swoją ku temu ciągniony znalazł sobie regułę, opokę, na której oparł całą budowę swoich pojęć, w twierdzeniu Arystotelesa, że poezya ma swoją prawdę głębszą, prawdziwszą niż prawda i rzeczywistszą niż rzeczywistość. Na tej zasadzie oparty, przeczył i wyzywał to „podobieństwo do prawdy“, które było hasłem realistów i romantyków, a które jemu wydawało się czemś podrzędnem i pobocznem, niepotrzebnie obciążającem sztukę, a później nawet czemś powszednio prozaicznem i płaskiem, naturze poezyi przeciwnem. Z tego stanowiska pisana była *Marya Stuart*. Ale nie było ono jedynem, ani niewzruszonem. Kiedy je znalazł, nie powiedział Schiller *eureka :* oto jest prawdziwe, jedyne prawdziwe stanowisko tragicznego poety,

z którego nie zejdę już nigdy. On się owszem wahał i plątał pomiędzy tym ideałem tragedyi, jaki sobie stworzył na podstawie tragedyi greckiej z pomocą swoich filozoficznych pojęć, a tym rodzajem czysto nowożytnym, który mając za przedmiot jakąś wielką ogólną historyczną sprawę, w czystszem pojęciu i w formie szlachetnej, łączył się pewnym związkiem pochodzenia czy pokrewieństwa z tem, co w dawniejszym teatrze niemieckim nazywało się *Haupt- und Staatsactionen.* Ale jeżeli *Wallenstein* był najdoskonalszą tragedyą historyczną, to później Schiller zawsze w pogoni za absolutnem pojęciem i wyższym stopniem dramatu, mniemał ten wyższy stopień i to pojęcie doskonalsze znaleść w przedmiotach większych, w historycznie i moralnie większych sprawach, w takich, gdzie chodziło o całe narody i ich wyswobodzenie. Wtedy wpadł on na przedmioty wojenne, z natury bardziej epickie niż dramatyczne, a z winy przedmiotu i pomysłu może dramatyczna forma nie była już tak wielką, jak w *Wallensteinie.* Z tego stanowiska i z tej gonitwy za nowemi i coraz szerszemi niby pojęciami i zakresami dramatu, wyszła *Dziewica Orleańska*, później *Wilhelm Tell.* Ale pomiędzy jednem a drugiem (dziwne są te alternatywy, ta jak żeby febra *intermittens* w jego pojęciach i dążeniach), wrócił znowu do dawnego ideału, do Arystotelesa i starożytnych, do tego stanowiska, na którem stał w *Maryi Stuart.* Tylko tym razem było ono daleko bardziej absolutne; tylko doprowadzone napozór do zupełnej dojrzałości i konsekwencyi, ono było zajęte tak całkowicie i logicznie, że aż z wielkiej konsekwencyi stało się praktycznie niemożliwem. Filozoficzne szukanie absolutnej prawdy estetycznej, tak zaprowadziło poetę na błędne drogi, jak nieraz przedtem i potem podobne szukanie prawd innych prowadziło wielu do błędnych konkluzyj.

Schillerowi marzył się jakiś wyższy, doskonalszy, idealny teatr. „Nie dramat tylko, ale budynek sam i układ, wszystko kiedyś będzie inne, doskonalsze, bardziej estetyczne, i wyższemi także, bardziej artystycznemi będą pojęcia i wymagania publiczności. To nieprawda co ludzie mówią, jakoby publiczność zniżała sztukę zmuszając ją stósować się

do swoich niskich i powszednich upodobań; owszem, jest przeciwnie. Niska i powszednia sztuka zniża publiczność, która przychodząc do teatru przynosi ze sobą jedyną rzecz, jakiej od niej autor słusznie żądać może, wrażliwość: a taksamo jest przystępną szlachetnym, jak niższym wrażeniom. I jeżeli poeta, jeżeli grany na scenie dramat, przemawia do tych wrażeń i upodobań niższych, to publiczność z jego winy do takich przywyknie, w takich zasmakuje, i w swojem wykształceniu i smaku wyżej się nie podniesie. A na odwrót kto sztukę i teatr poważnie pojmuje i traktuje, ten nie zniweczy przyjemności, jakiej publiczność szuka i używa w teatrze, tylko tę przyjemność i publiczność samą uszlachetni".

„Dzisiejszy dramat i dzisiejszy teatr, przez to, że szuka koniecznie i przedewszystkiem podobieństwa do prawdy, do rzeczywistego życia, poprzestaje na prawdopodobieństwie, na pozorze, na złudzeniu; jest sam pozorem i złudzeniem prawdy. Rzeczywistością nie jest i być nie może, a goniąc za podobieństwem do niej, oddala się od swojej rzeczywistszej i głębszej prawdy, od prawdy sztuki, która ma swoją istotę i swoje prawa osobne i własne. Sztuka prawdziwa potrzebuje i musi być realną i objektywną, ale dlatego właśnie nie może się zasadzać i poprzestać na pozorze prawdy, lecz na prawdzie samej, istotnej; na stałym i pewnym fundamencie natury musi stawiać swoją idealną budowę. Te dwa pierwiastki ideału i prawdy, które uchodzą zwykle za sprzeczne i wzajemnie się wyłączające, nietylko zgadzają się z sobą zupełnie, ale co więcej są jednem i temsamem; a sztuka tylko wtedy i tylko przez to może być prawdziwą, jeżeli rzeczywistość zupełnie zostawi na boku, a stanie się czysto idealną. Natura przecież jest tylko ideą, która pod zmysły nie podpada nigdy; ona jest ukryta pod zasłoną zjawisk, ale sama nie objawia się nigdy. A tylko sztuce, tylko tej zdolności i możności wyszukania i stworzenia ideału, jest danem a raczej jest jej zadaniem, wydobyć, uchwycić i do widomego kształtu przykuć tego ducha całości, ducha wszystkiego *(des All's)*. I sztuka także nie zdoła uwidocznić go zmysłom, ale mocą swojej twórczości może go postawić przed wyobraźnią, a przez to być prawdziwszą niż to co prawdziwe, rzeczywistszą niż to co rzeczywiste. Z tego wynika jasno i koniecznie, że artysta nie może użyć i zastósować przy swojem tworzeniu żadnego pierwiastku z rzeczywistości, tak jak on jest w tej rzeczywistości — że dzieło sztuki musi być we wszystkich swoich częściach i pierwiastkach idealnem, jeżeli ono jako całość ma mieć rzeczywistość i być zgodnem z naturą".

„A to co jest prawdą o sztuce i dla sztuki wogólności, to jest prawdą także w odniesieniu do wszystkich rodzajów sztuki, i da się łatwo zastósować do tragedyi. W tragedyi także, jak we wszystkiem, miało i ma się zawsze do walczenia z tem powszedniem pojęciem naturalności, które wszelką poezyę i sztukę znosi i niweczy. Od poezyi, a zwłaszcza od dramatycznej, żądają ludzie *illuzyi*, która, gdyby nawet możliwą była i osiągnąć się dała, byłaby mizernem oszukaństwem, a niczem więcej. Cała zewnętrzność dramatycznego przedstawienia jest temu pojęciu z natury rzeczy przeciwną — wszystko w takiem przedstawieniu jest tylko symbolem rzeczywistości. Samo światło dzienne jest sztucznem, architektura jest symboliczną, sama metryczna wierszowana mowa jest idealną — a chcą, żeby akcya była realną, podobną do rzeczywistości, żeby ta jedna część, ten jeden pierwiastek całości sprzeciwiał się wszystkim innym i je niszczył! Francuzi, którzy pierwsi z gruntu fałszywo zrozumieli ducha starożytnych, wprowadzili w swój dramat jakąś jedność czasu i miejsca w zwyczajnem empirycznem znaczeniu słowa, jak żeby w teatrze było jakieś inne miejsce, prócz ściśle idealnej przestrzeni, jak żeby był jakiś czas inny, prócz ciągłego następstwa działań i zdarzeń! Wszelako przez wiersz, przez rytmiczną mowę, zrobił się wielki krok ku prawdziwej poetycznej tragedyi. Ale jeden szczegół nie pomoże, jeżeli przesąd nie upadnie w całości: i na tem nie dość wcale, że jako wyjątek, jako licencya tolerowanem będzie to, co jest właśnie samą istotą wszelkiej poezyi".

To jest w streszczeniu pojęcie Schillera, to jego żądanie od tragedyi, to stanowisko, na którem stał i z którego chciał dramat podnosić do jakiejś wyższej doskonalszej ogólniejszej formy. W oderwaniu tylko od powszedniej rzeczy-

wistości jest istotna idealna prawda; a jak w teatrze wszystko jest fikcyą, tak ta naturalność, to podobieństwo do prawdy i życia, którego my niedorzecznie żądamy, jest tylko udawaniem, przedrzeźnianiem, ale nawet nie złudzeniem rzeczywistości. Trzeba się wznieść nad przesąd, trzeba raz mieć odwagę i śmiało poznać prawdę, zrozumieć, że nie chodzi w sztuce o naśladowanie, ani o złudzenie rzeczywistego życia, tylko o rzetelną prawdę tego życia idealnego, które w sztuce jednej ma swój wyraz i objawienie. Jeżeli raz zechcemy zrozumieć, że nie chodzi o złudzenie i udanie (niemożliwe nawet) tego, co w powszedniem życiu widzimy, ale o rzeczywistość tego co jest w ludzkiej naturze, w ludzkim świecie i jego prawach, choć dla nas w poszczególnych codziennych fenomenach tego życia niewidzialne, wtedy przestaniemy żądać od teatru i od dramatu mizernych złudzeń i złudnego podobieństwa do prawdy, złudnej naturalności. Pogodzimy się z istotą sztuki, przekonamy się, że wszystko co zewnętrzne i materyalne jest w niej tylko fikcyą: a nie wiążąc się do tej mniemanej codziennej drobnej prawdy i tej nie szukając, znajdziemy rzetelną ogólną i wielką prawdę natury ludzkiej i natury rzeczy. A tak jak miejsce w teatrze jest tylko symbolicznem oznaczeniem przestrzeni, jak czas nie jest tym czasem materyalnym, który my dzielimy na dnie i godziny, ale tylko nieprzerwanym ciągiem akcyi, tak samo i treść tragedyi, jej fabuła, jej zdarzenia i jej postacie, muszą się oderwać i wyzwolić od wszelkiej materyalnej zewnętrznej, powszedniej rzeczywistości; taksamo muszą nad nią być wzniesione, od niej niezależne, z nią nic wspólnego nie mające, jeżeli mają być w zgodzie i harmonii z tą sferą sztuki, do której należą, jeżeli mają mieć rzetelną rzeczywistą poetyczną prawdę.

Oto jest stanowisko, z którego Schiller pisał tę tragedyę, do której streszczone wyżej słowa stanowią przedmowę i komentarz, tragedyę, która jest wcieleniem tych pojęć i dążeń, objawieniem tej nowej i doskonalszej formy dramatu. Tą tragedyą jest najdziwniejsze z jego dzieł, najmniej lubione, najostrzej krytykowane, w błędzie poczęte, z mylnego założenia wychodzące; pod względem formy właśnie wyjątek tylko i licencya, pod względem myśli podstawnej fałszywe, żeby nie powiedzieć niedorzeczne i oburzające, a tak cudownie wykonane, stylem takie wielkie, tragicznością takie wspaniałe, głębokością myśli (nie jednej głównej i podstawnej, ale mnóstwem dodatkowo wypowiedzianych myśli) i lirycznym popędem takie potężne, wrażeniem ogólnem takie poetyczne, że nie można się dziwić, iż niektórzy tę tragedyę stawiali nieledwie na szczycie poezyi dramatycznej Schillera: *Die Braut von Messina.*

Jestto skutek tych wszystkich filozoficznych spekulacyj, tej gonitwy za absolutnym ideałem i za doskonałą formą dramatu, w których zatopiony był Schiller przed *Wallensteinem,* które *Wallenstein* przerwał, a później, choć wróciło nieprzerwane praktyczne tworzenie, to teoretyczne szukanie przecież nie ustało. Jego głównym elementem i kierunkiem było studyum starożytnych tragików i starożytnej estetyki Arystotelesa; jego celem zarazem, ideałem, do którego dążyć, zagadnieniem, które rozwiązać należało, było połączenie nowoczesnego teatru ze starożytnym. To był pewnik, axyomat, środek rozwiązania zadania, z tego miał wyjść dramat idealny; a chwała wynalazku, chwała stworzenia tej doskonałości miała przypaść literaturze i poezyi niemieckiej. *Marya Stuart,* choć już w podobnych pojęciach poczęta, nie zaspokoiła Schillera, nie była tym dramatem idealnym, podniesionym do wyższej formy, który on miał przed oczyma. Ona samym swoim przedmiotem i charakterem historycznym krępowała poetę w jego zupełnej swobodzie, zmuszała go do pewnej zależności od rzeczywistości historycznej. A nadto ona zbyt jeszcze hołdowała powszechnym i powszednim teatralnym i wogóle estetycznym przesądom. Teatralnej fałszywej natury i prawdy, tego prawdopodobieństwa i złudzenia, które jest wielkiem zaprzeczeniem i oszukaństwem istotnej poetycznej prawdy, było w niej jeszcze zawiele; forma była przy całej swojej prostej regularności jeszcze tradycyjną formą tragedyi. *Marya Stuart* mogła być dobrą jako tragedya dawnego typu, ale nowej doskonalszej formy ona nie ukazywała, nie otwierała dróg nowych, nie inaugurowała wyższego pojęcia i szerszego zakresu tragedyi. Żeby się na to zerwać, żeby takie dzieło wykonać — myślał Schiller — trzeba

być zupełnie wolnym, nie krępowanym przez nic danego. Dawne jego uprzedzenie o wyższości przedmiotów dowolnie przez poetę wymyślonych nad historycznemi, odezwało się znowu i wzięło górę, bo dogadzało jego ukrytej sympatyi do przedmiotu, z którym mógłby robić coby mu się podobało, którýby mógł sam tworzyć, dlatego, żeby go łatwiej mógł stosować i zmieniać podług potrzeb tej nowej formy, o której marzył. Nie forma miała się stósować do treści; treść musiała być taką, żeby się do formy postanowionej łatwo nagiąć dała, a to wygodniej dało się zrobić z wymyśloną niż z daną treścią. Głębsza, idealna prawda nie zależała w takim razie od nikogo, tylko od Schillera; a czy ona była istotną i absolutną, czy tylko przez niego stworzoną, do jego wyobrażeń dopasowaną, subjektywną i bardzo względną prawdą, tego pytania on zapewne nie przypuścił wcale. Tymczasem tak się stało. *Braut von Messina* nietylko nie rozwiązała zagadki, nie stała się typem doskonalszej tragedyi w wyższym rodzaju i stopniu, ale jako przeciwna naturze nowoczesnego dramatu, jako wynikająca z abstrakcyjnej teoryi a nie z naturalnych podstaw, z tego co było i z naturalnego doskonalenia się dramatu, stała się pięknym wyjątkiem tylko, piękną licencyą, bardzo piękną, ale w zasadzie fałszywą, w praktyce mało komu dostępną.

Dwie są kwestye zasadnicze, o które się świat literacki dotąd spiera z Schillerem i między sobą, a które sprawiają, że *Braut von Messina* jest tylko wspaniałą anomalią w europejskim dramacie. Jedna z tych kwestyj tyczy się jej formy, ale zarazem jej istoty także, skoro chór jest w niej tak organicznym pierwiastkiem, jak działające osoby i jak akcya sama; druga tyczy się jej strony najgłębszej, to jest tego pojęcia świata, które służy za podstawę jej wypadkom i które z niej wypływać się zdaje, jako jej konkluzya i jej prawda. Rozpatrzmy z kolei i my te dwie kwestye. Trudne są i zawiłe; ale kto mówi o *Dramatach Schillera*, ten uniknąć ich nie może. Nie jest obowiązany do trafnego ich rozwiązania, jeżeli go na to nie stać, ale powinien w każdym razie powiedzieć, jak te dwie kwestye rozumie.

W tejsamej, już raz cytowanej rozprawie *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, która służy tej sztuce jak

żeby za przedmowę, tłómaczy i usprawiedliwia Schiller swój chór jak następuje:

„Wprowadzić chór (do tragedyi) byłby to ostatni stanowczy krok (do jej wyższego podniesienia), a gdyby ten krok na to tylko miał się przydać, żeby otwarcie i śmiało wypowiedział wojnę naturalizmowi w sztuce, to byłby on już przez tosamo żywym murem, którym się tragedya opasuje, żeby się od rzeczywistego świata odgraniczyć, a na swoim idealnym gruncie swoją poetyczną wolność obronić i zachować".

„Tragedya starożytna, która z chóru powstała, która początkowo miała do czynienia z bogami tylko, królami i bohaterami, używała chóru jako koniecznej części; zastała go, znajdowała go w rzeczywistości, i użyła go, bo go znalazła. Czyny i losy bohaterów i królów są same przez się zawsze publiczne i jawne, a w tych dalekich pierwotnych czasach były takiemi jeszcze nierównie bardziej. Był więc w tragedyi starożytnej organem naturalnym, wypływał koniecznie z poetycznego kształtu rzeczywistego życia. W tragedyi nowożytnej chór przeciwnie jest (powinien być) organem sztuki, służącym do tego, żeby poezyę wywołać i wydobyć. Dziś poeta nie znajduje już chóru w rzeczywistości, zatem musi go sam stworzyć i wprowadzić, to jest, musi fabułę z której robi dramat, tak przemienić i tak ją nagiąć, żeby ona w te pierwotne dziecinne czasy i w te proste formy życia napowrót przenieść się dała".

„Z tego wynika, że dzisiejszemu nowoczesnemu poecie chór oddaje usługi nierównie jeszcze większe niż dawnemu, dlatego bo on przemienia powszedni nowoczesny świat w poetyczny swiat dawny; bo mu pozwala obchodzić się bez tego wszystkiego, co się poezyi sprzeciwia; bo mu pozwala albo mu każe trzymać się najprostszych, najbardziej pierwotnych i naiwnych motywów. Pałac królewski w naszym świecie jest zamknięty, sądy nie odbywają się publicznie na rynku, żywe słowo ustąpiło miejsca pisanemu; lud sam, ten zbiór żywych i widzialnych osobistości, stał się państwem, pojęciem oderwanem, a bogowie ukryli się w ludzkiej piersi. Poeta zatem musi teraz otworzyć na nowo bramy pałaców, wyprowadzić sądy na widok publiczny, musi przywrócić na nowo do ży-

cia to wszystko, co przez sztuczne urządzenie życia było zniesionem; a wszystko, co sztuczne w człowieku czy dokoła człowieka, wszystko to, co krępuje i wstrzymuje swobodny objaw jego wewnętrznej natury w jej pierwotnym przyrodzonym charakterze, tak odrzucić, jak odrzuca rzeźbiarz nowoczesny strój, a to tylko zostawić, co daje widzieć i podnosi najwyższą z form, ogólną formę ludzką".

Gdyby kto ze współczesnych był próbował zbijać powyższe twierdzenia Schillera, byłby może miał słuszność, ale byłby podjął pracę daremną. Nie zdałoby się na nic przytaczać argumenta takie, jak ten naprzykład, że skoro tragedya grecka rozwinęła się z chóru, więc został on w niej naturalnie, jako zabytek tego początku, i był w niej naturalną częścią całości; ale w tragedyi nowożytnej, która nie znała go nigdy, próżno go wprowadzać, bo się nie przyjmie. Gdyby był jej przyrodzonym pierwiastkiem, gdyby miał w niej swoje miejsce naturalne i konieczne, to byłby w nią wszedł sam przez się, bez namysłu i rozumowania poetów. A skoro go nie było i dotąd niema, to znak, że musi nie być konieczną i naturalną częścią składową tej formy, jaką tragedya w wiekach chrześciańskich przybrała. Żadne rozumowanie, żadne postanowienie poetów nie zastąpi mu tego wewnętrznego uprawnienia, tej koniecznej *racyi bytu*, którą gdyby miał miejsce w tragedyi, byłby sobie wyrobił sam i oddawna. Schiller odpowiedziałby na taki argument, że nie chodzi mu o dotychczasowy kształt tragedyi, tylko właśnie o jej postęp i wyszlachetnienie, i że patrzeć należy nie na to, co w tragedyi było lub jest, ale na to, co być w niej powinno. Chór zaś powinien być, jako środek najdzielniejszy i najpewniejszy tego pożądanego wyszlachetnienia, tego podniesienia tragedyi do wyższej doskonalszej piękności. Tembardziej nie zdałoby się na nic przypominać, że dramat nowożytny, przez to, że więcej od starożytnego indywidualny i psychologiczny, musiał przybrać w siebie w mierze dość znacznej pierwiastek realizmu, któremu chór jest przeciwny. Gdyby kto śmiał zauważyć, że ludzie nigdy chórem nie mówią (co najwięcej śpiewają chórem) — Schiller z pogardą ruszyłby ramionami na to niskie i ciasne pojęcie rzeczy, na to nieszczęsne i nienawistne podobieństwo do rzeczywistości,

które obniża sztukę a urąga tej wyższej ogólniejszej prawdzie, jaka w niej jest.

Dajmy więc pokój uwagom, które przeciw chórowi nasuwać się mogły współczesnym Schillera, i nasuwają się ludziom dzisiejszym; przyjmijmy dowodzenie Schillera za pewne a jego stanowisko za słuszne, i zapytajmy tylko, czy jego chór w tej jego tragedyi jest tem i spełnia to, czego on sam od chóru żąda, co przezeń w tej tragedyi osiągnąć zamierza i spodziewa się?

„Chór oddaje nowożytnemu tragikowi tę usługę nieocenioną, że zamienia powszedni świat prozaiczny w poetyczne kształty, że mu pozwala odrzucić to wszystko, co dla poezyi niepotrzebne lub jej przeciwne, że go zmusza niejako poprzestać na najprostszych, najistotniejszych, najbardziej naiwnych elementach dramatu, i tych się trzymać... Chór łączy i zlewa harmonijnie dwa konieczne pierwiastki poezyi, idealny i zmysłowy. Zjawieniem swojem, massą swoją, działa na zmysły i imponuje; a słowem swojem, naukami mądrości jakie daje, wzniosłością tonu, rytmicznością mowy, potęgą fantazyi, śmiałością lirycznego natchnienia, podnosi rzecz całą, jak żeby wkraczał w nią z majestatem bogów... Chór przez to, że oddziela refleksyę od akcyi, czyni samą istotę tragedyi czystszą i prostszą... Mowie tragicznej nadaje on wzniosłość, akcyi nadaje spokój. Umysł widza nie powinien być oddanym na pastwę gwałtownych wrażeń, powinien zawsze w najbardziej wzruszających chwilach zachować swoją niezależność i swobodę, i oddzielać świadomie i jasno siebie od doznanego wzruszenia. Gdyby zawikłania i okropności akcyi spadały na ten umysł, jedne po drugich bez przerwy, to nawał wrażeń przeważyłby samodzielność umysłu. Chór, który spokojnemi refleksyami gwałtowną akcyę przerywa, zapewnia nam tę wolność i jasność myśli, która bez niego przepadłaby w odmęcie i w przewadze wrażeń..." itd.

Czy to wszystko prawda? Czy prawdą jest, że widz nie zniósłby nawału wrażeń, gdyby mu chór nie dawał spoczynku i wytchnienia? Czy prawda, że bez niego umysł przywalony wypadkami tragedyi nie mógłby sądzić prawdy, ani czuć należycie piękności dzieła?

Niezależność, samoistność widza i jego myśli względem dzieła i wrażeń z dzieła pochodzących, nie jest zawisłą od chóru, nie potrzebuje go, utrzymuje i stwierdza się doskonale bez niego. Przywiedźmy sobie na pamięć tragedye najbardziej wstrząsające mnogością i ogromem sytuacyj przerażających, okropnych. Weźmy *Króla Leara* naprzykład, albo *Ryszarda III*, dlatego właśnie, że oba są raczej przeładowane okropnościami, a przez to (zwłaszcza pierwszy) może dręczące i przykre. A jednak, czy widz patrzący na te wszystkie zgrozy i boleści, pod ich wrażeniem traci tak swoją świadomość i władzę nad swoją myślą, żeby miał zgubić się w tym labiryncie, i wrażenie całości, jej myśl, jej mądrość, spuścił na chwilę z oka i z uwagi? albo czy ten nawał, a choćby nawet nadmiar okropności przeszkadza mu widzieć, czuć i rozumieć piękność każdej z osobna chwili, sceny, przemowy? Doświadczenie uczy, że nie. Widz nie myślący, taki, który w tragedyi widzi tylko spektakl, może bezwiednie i biernie ulega wrażeniom zgrozy lub strachu; ale widz oświecony zachowuje zawsze wobec każdego dzieła swoją umysłową i estetyczną niezależność. Pierwszemu i chór nadaćby jej nie zdołał, raczej nudziłby go tylko; drugiemu chór nietylko nie jest potrzebny, ale owszem przeszkadzałby mu i krępowałby go w tem bezpośredniem wrażeniu, w tem samodzielnem myśleniu, jakie w nim dzieło wywołuje. Gdyby można Schillerowi zadawać pytania, zadalibyśmy mu jedno. Czy jego *Wallenstein* przemawiałby silniej i głębiej do wszystkich władz ludzkiej duszy, czy wydawałby się wspanialej i rozumiałby się lepiej, gdyby w połowie trzeciego aktu naprzykład i na jego końcu, występowały z jednej strony kirysyery Maxa a z drugiej dragony Terzkiego, i gdyby w lirycznym polocie rytmicznej mowy rezonowały o niebezpieczeństwach ambicyi, o smutnych następstwach politycznych kollizyi, i o *Fluch der bösen That?* Co więcej, gdyby w tragedyi Greckiej, w *Edypie*, w *Antygonie*, w *Agamemnonie* Eschyla, nie było chóru, świat byłby pozbawiony jednej z najwyższych piękności, jakie ma w całej swojej wiekowej literaturze: ale nieszczęście Edypa i Antygony, ale zdrada i zbrodnia Klitemnestry, bez chóru byłyby tak wielkie, tak

tragiczne, tak wstrząsające sercem i wyobraźnią, jak są przy chórze.

Ale to dowodziłoby tylko, że tragedya może się obejść bez chóru, że on nie jest dla niej koniecznym; nie dowodziłoby jeszcze, że nie jest dla niej korzystnym. Schiller mówi, że przez chór tragedya nabiera szlachetniejszej formy, istotniejszej prawdy. Jeżeli tak jest, to jego *Braut von Messina* w każdym razie za dowód nie staje. Nie dla tych zaś względów, któremi on gardzi, nie dla mniemanego, złudnego, szkodliwego (jego zdaniem) podobieństwa do prawdy, ale dla tego, że ten chór z rozumowania i postanowienia poety poczęty i do niej wprowadzony, jest w niej dlatego, że on tak chciał, nie dlatego, iżby go istota rzeczy była wymagała; jest do niej zręcznie, ale mechanicznie przyczepiony, nie zaś organicznie z niej wyrosły i z nią połączony.

Pomiędzy chórem tragedyi greckiej a chórem Schillera, daje się czuć wyraźnie, jeżeli się bardzo nie mylimy, ta różnica, że jeden powstał naturalnie sam z siebie, a drugi z postanowienia poety; jeden miał swój powód bytu w całym historycznym rozwoju tej tragedyi, zatem w samej jej istocie, drugi był czemś nowoczesnej tragedyi obcem i jej narzuconem. Z tego zapewne wynika ta znowu różnica, że jeden ma w tragedyi swoją rolę istotną, swoje stanowisko własne i odrębne, drugi zostaje czemś dowolnem i przypadkowem. Chór grecki ma zawsze swój sposób myślenia, swój sąd o rzeczach samodzielny i od uczuć lub zamiarów osób działających niezależny. Może on wyraża osobiste uczucia i sądy greckiego poety, może to, co ten poeta uważa za wyższe prawdy i prawa moralne, za zasadę i warunki moralnego porządku i równowagi w ludzkim świecie i życiu, ale zawsze (przynajmniej w dobrej epoce greckiej tragedyi zawsze), chór zachowuje i wyobraża tę świadomość praw i zasad wyższych, niezmiennych, świętych, o których zapomina namiętność działających osób, lub o których pamięta jednostronnie tylko i niedostatecznie.

Chórowi w *Braut von Messina* Schiller chciał nadać to stanowisko i znaczenie, ale go nie nadał. Mniejsza o to, że sam niechcący i bezwiednie, przyznał pośrednio niemożliwość praktyczną chóru w teatrze, że go poniekąd sam zniósł

i zmienił jego naturę, kiedy rozróżnił w nim kilka osobistości, kilka indywiduów. Wielbiciel i wskrzesiciel chóru nie spostrzegł się, że zatarł i zniweczył główną jego cechę, cechę zbiorowości, ogółu, kiedy wyprowadził z niego niektórych i nazwał ich różnemi imionami. U niego chór nie jest chórem, jest tylko figurantem, który zapełnia scenę, a rolę, do której jest przeznaczony, oddaje niektórym wybranym, których tylko końcowe zdania czasem powtarza i zatwierdza. Czytelnik, a tembardziej widz, chce czy nie chce, musi koniecznie uważać na Kajetana, Bohemunda, czy Manfreda, ich słuchać, ich widzieć, a zapominać o chórze; i w końcu może pytać, co znaczy i na co jest ten chór milczący? czy nie wystarczyłby Kajetan i Bohemund? Trzech z każdej strony oczywiście być nie mogło, ale może mógł być jeden, mówiący to, co dziś niby mówi chór, a na prawdę trzech z każdej strony po kolei i naprzemiany. Ktoby tak pytał, pomyliłby się bardzo. To, co mówi chór w *Braut von Messina,* dałoby się zapewne wcielić w jedną rolę, ale ta rola musiałaby być tak znaczącą, tak wkraczającą w akcyę, że przez nią i dla niej, cała budowa tragedyi musiałaby była wypaść inaczej. Jednak sama możliwość takiego pytania każe przypuszczać, a nawet wierzyć, że to, co mówi chór, było zapewne potrzebnem do wypowiedzenia, ale że mogło być wypowiedziane przez jedną osobę, że ten chór, który nie jest rzeczywistym, musiał także nie być koniecznym, że on istotnej, prawdziwej racyi bytu niema. Schiller w swojej rozprawie *Über den Gebrauch des Chors* mówi, że wyrodkiem, ale jednak poniekąd śladem chóru, był nieunikniony konfident w tragedyi francuskiej. Jego chór do tego konfidenta podobny nie jest. Tamten był istotnie od tego tylko, żeby słuchał skarg lub zwierzeń bohatera, był mechanicznym środkiem (a naiwnym i zaledwo łudzącym) przeciw zbyt częstym i zbyt długim monologom; sam w sobie nie miał żadnej treści, nie myślał i nie czuł nic, podzielal tylko i odbijał uczucia i myśli swego pana, czy przyjaciela. Chór Schillera ma inne znaczenie i charakter. Ale takiego, jak miał w tragedyi greckiej, przecie niema.

Ta niezależność uczuć i sądów chóru jaka tam była, to jego stanowisko wzniesione nad passye i czyny bohaterów, tu było widocznie w zamiarze poety, ale w wykonaniu odzywa się czasem tylko, i dorywczo. Ten chór mówi wiersze wspaniałe, w tych wierszach trafiają się myśli głębokie, zadziwiające mądrością i prawdą, czyta się je z taką rozkoszą i z takiem dla autora podziwieniem, jak jego elegie *Die Künstler* albo *Der Spaziergang.* Ale gdyby wypuścić te wiersze, które bezpośrednio odnoszą się do akcyi lub do osób, a zostawić tylko treść istotną i uwagi ogólne, chóry mogły być osobnemi elegiami, jak tamte, a wszelki związek z tą tragedyą zatarłby się bez śladu. Oprócz tego nie jest ten chór, jak konfident francuski, prostem odbiciem myśli bohatera lub cierpliwym słuchaczem jego zwierzeń, ale tak od niego oddzielonym, tak nad niego wzniesionym, jak u Greków, on nie jest. Nawet przez to, co Schiller robi, żeby chórowi nadać jakąś cechę odrębną i własną, nawet przez to zmniejsza on jego niezależność, a zbliża go do owego konfidenta. Jedna połowa chóru jest rozważniejsza i spokojniejsza, jak Don Manuel; druga porywcza i burzliwa, pochopna do zwady i boju, jak Cezar. Przez to każda z tych dwóch połów wygląda cokolwiek jak odbicie, czy zwierciadło swego pana. Te zaś chwile, w których chór patrzy dalej i głębiej, sądzi mądrzej niż bohaterowie, są rzadkie. Czy to może skutek stosunku najemnych żołnierzy do udzielnych książąt? czy to poddańcze lub żołnierskie posłuszeństwo? Może Schiller tak sobie tę zależność chóru tłómaczył, jeżeli ją widział, ale najpewniej nie dostrzegał jej wcale. Niemniej ona jest. Chór grecki składał się także z poddanych (mężów czy niewiast), którzy się swoich panów bali; ale nawet, kiedy w oczy ganić ich otwarcie nie śmiał, to sam przed sobą słuszności im nie przyznawał. Chór Schillera czasem nakłania ich do roztropności i mocy nad sobą, zachwala mądrość lub pokój, ale ich wolę ma za swoje prawo, i obojętnie gotów robić co mu każą. „Kiedy panowie w zwadzie, słudzy muszą mordować się wzajemnie“. *Das ist die Ordnung, so will es das Recht.* „Pogódźcie się, tak będzie lepiej. Ale jeżeli chcecie się bić, to my i do tego gotowi“. *Was euch genehm ist, das ist mir gerecht.* Stanowisko moralne, zrozumiałe u najemnych żołdaków, ale za niskie na chór, jak go stworzyli Grecy, jak go zrozumiał i chciał stworzyć Schiller. Dziwne zaś jest bardzo,

że to on właśnie, przeznaczając chórowi tę rolę moralnej powagi i wyższości, włożył mu w usta takie maksymy, a nie spostrzegł się, że one do takiej roli nie przystoją. Czy to skutek zależności żołdaka od księcia? Może raczej skutek tej niejasności pojęć, w jakiej poczęta i pisana była ta tragedya, a o której niebawem mówić nam przyjdzie. Ale w każdym razie to jest pewne, że chór nie zajmuje tu tego wyższego szlachetnego stanowiska, jakie mu poeta przeznaczał.

A czy robi to wrażenie w tragedyi, czy pełni w niej tę służbę, jakiej on spodziewał się i żądał?

Chór jest od tego, mówi Schiller, żeby temi przerwami, jakie wprowadza w akcyę, swoją spokojną powagą, swoją beznamiętnością, był dla widza wypoczynkiem niejako w nawale gwałtownych wrażeń. Nie wypoczynkiem fizycznym tylko, i uspokojeniem wstrząśniętych nerwów. Chodzi o spokój wyższy, o równowagę umysłu i sądu, którą chór swojem słowem i tonem widzowi przywraca, lub utrzymać ją pomaga. Nie pytając już o to, czy taka interwencya chóru jest rzeczywiście potrzebna, i nie powtarzając, że cały dramat ery chrześciańskiej świadczy przeciw tej potrzebie, powiemy tylko, że pod względem scenicznym naprzód, teatralnym, chór w niektórych miejscach wrażenia tego nie podnosi, ale mu raczej przeszkadza: a w innych, zamiast jak chciał Schiller pomagać widzowi do równowagi, rozstraja go, drażni i dręczy bardziej, niżby to zrobić zdołały następujące po sobie największe okropności i zgrozy. Piękność tych chórów podziwiając najszczerzej, przyznając, że pierwszy (przed powtórnem wystąpieniem Izabelli) podnosi jeszcze (jeżeli można) to wrażenie dostojności i majestatu, jakie sprawia początek tragedyi, że drugi (po zgodzie braci) stanowi wspaniałe *intermedium*, że wszystkie zresztą są przepyszne jako styl i wiersz, nie możemy przecież zataić wątpliwości, czy chór w innych chwilach nie wadzi. Naprzykład, kiedy Don Cezar zostawia go przy Beatrice. Prawda, że nieszczęśliwa heroina, nie wiedząca kim jest i co się z nią dzieje, nie bardzo też może wiedzieć co ma mówić, a o swojej miłości i trwodze już mówiła. Ale niemniej czytelnik czy widz jest (przynamniej powinien być) nią głównie zajęty, chciałby poznać nie kim ona jest i co o sobie wie, ale jaką ona jest, chciałby zajrzeć w jej duszę, przywiązać się do niej współczuciem i wyobraźnią, tak jak niegdyś umiał Schiller przywiązać go do Tekli lub do Maryi Stuart. Tymczasem nieszczęśliwa Beatrice prawi kilka dość obojętnych frazesów o swojem nieszczęściu i strachu, a cała waga sceny leży nie w tem, co ona mówi, ale w tem, co mówi chór. Osoba, indywiduum, schodzi na drugi plan, jest poświęcona i niejako zatarta, a główną staje się ta osoba zbiorowa, chór. I nie sama Beatrice tylko. Jeżeli jej bracia, a zwłaszcza Manuel, są niewypełnionemi ogólnemi zarysami ludzkich postaci, ale nie postaciami pełnemi życia i treści, to w znacznej części może jest winą, a przynajmniej skutkiem tego, że jest chór, i że zajmuje miejsce tak wielkie i znaczące, jak działające osoby. Kto wié zaś, czy w tem nie byłoby wskazówki na rozwiązanie pytania, dlaczego w tragedyi greckiej chór był, i był w swojem miejscu, a nasza go nie zna. Tragedya starożytnych znała i wprowadzała tylko człowieka moralnego, człowieka w stosunku do różnych praw moralnych i w wynikających z tych praw kollizyach, poprzestawała na ogólnym zarysie, na typie człowieka. O rozmaitości i zawiłości natur ludzkich, o człowieka psychologicznego, troszczyła się mniej, lub raczej nie troszczyła się wcale. Samodzielna indywidualność ludzka, nierównie więcej wykształcona i świadoma siebie w chrześciaństwie, niż była w starożytności, wystąpiła też wyraźniej i silniej w naszym dramacie; poczuła, że mogła, że ma prawo, zapełnić go sobą zupełnie i wyłącznie. Tym prawom moralnym, których moc i wagę przypominał i wyobrażał chór w tragedyi greckiej, ona przez to nie uwłaczała, owszem szanowała je i dawała je widzieć tak dobrze, jak tamta. Ale robiła to innym, swoim sposobem: przez słowa i przez losy działających osób samych, bez tej podpory czy pomocy, jaką dla tragika greckiego był chór. Gdyby zaś kusić się o szukanie powodów jeszcze głębszych, to jako najgłębszy i najistotniejszy, znalazłby się może ten, że w starożytności prawo moralne, prawo Boże, wyobrażone było i strzeżone przez ludzką społeczność, przez miasto czy państwo, bo w słabo wyrobionem sumieniu człowieka nie miało dostatecznej opieki, ani dość jasnej świadomości siebie. Dlatego w starożytnym teatrze chór był potrzebny. W naszym świecie przeciwnie, człowiek nosi sam

w sobie świadomość praw, którym podlega. Jego sumienie jest oświecone, jego odpowiedzialność zupełna. Ztąd w naszym dramacie przekroczenie i ostateczne zwycięztwo praw moralnych, nauka moralna, żeby tak rzec, może wychodzić z samych tylko zamiarów uczuć i czynów człowieka — głos społeczności nie jest potrzebny do ich objaśnienia i do ich zwycięztwa, i dlatego ten dramat obchodził się zawsze bez chóru.

A teraz wróćmy do pytania, czy chór Schillera zamiast utrzymywać widza w równowadze i w posiadaniu siebie, nie rozstraja i nie dręczy go gorzej w niektórych chwilach? Taką chwilą jest zdaniem naszem ta, kiedy chór przynosi do pałacu martwe zwłoki Manuela. Matka nie wie o jego śmierci, ani o tem, że zginął z ręki brata; ale od chwili, kiedy jej przyniesiono zemdloną Beatrice, wie, że stało się coś okropnego, że na nią jakieś nieszczęście spadło. Domyśla się czegoś strasznego, jest w śmiertelnej trwodze. W takiem usposobieniu widzi mary, a na nich zakryte ciało człowieka. Pyta się, i słyszy same ogólnikowe odpowiedzi, które ją mają przygotować na straszny cios. Otóż tej niepewności wytrzymać, tej długiej perory chóru wysłuchać, nie zdołałaby żadna niepewność, żadna trwoga, nie zdołałaby natura ludzka. Niema na świecie i nigdy nie było człowieka, który w takiem położeniu zniósłby takie zawieszenie i czekanie; każdy porwany wrodzonym popędem, zerwałby ów całun odrazu, chciałby się przekonać, chciałby wiedzieć. Donna Izabella stoi nieruchoma, czeka aż chór skończy swoje, pozwala mu wygadać się do woli. Dodajmy do tego, że to matka, która się o synów lęka, dodajmy, że już przedtem była we wzburzeniu gwałtownem, i zapytajmy naprzód, czy ona mogła tak czekać, a potem, jeżeli czekała, jak to czekanie musiało ją dręczyć. Nie: nie mogła czekać. Wyższa prawda, ta idealna i poetyczna, rzeczywistsza od rzeczywistości, o której mówi Schiller, musi jednak zgadzać się z przyrodzonemi (choć może powszedniemi i prozaicznemi) prawami ludzkiej natury, a co z tą niezgodne i w niej niemożliwe, to i w tamtej prawdziwem być nie może. Izabella, jeżeli nie padła nieprzytomna, to musiała zaraz zobaczyć kto leży pod całunem, nie mogła czekać.

To czekanie zaś, ta niepewność, skoro już jest, jaką musi być dla niej torturą! I jest udręczeniem także dla widza. Schiller zapomniał w tym razie, że widz współczuje z bohaterem tragedyi, że podziela i rozumie jego wrażenia. W tej scenie widz nie może myśleć o tem, co mówi chór i na to zważać; on mówi sobie ciągle, że ta długa mowa chóru trzyma tę nieszczęśliwą matkę na mękach, i sam z nią razem jest na mękach. Niech się prawda odkryje, niech padnie ten grom, ale niech się raz skończy ta tortura trwogi, w jakiej chór i poeta tę matkę trzymają! Zamiast w równowadze, po wytchnieniu i wypoczynku katastrofy czekać, widz przychodzi do niej zmęczony, naprężony, rozstrojony tem dręczącem czekaniem. Nieszczęścia padające raz po razu jak pioruny (nieszczęścia w *Królu Learze* naprzykład), nie wprawiłyby go w taki stan rozstrojenia nerwów, nie byłyby tak przykre, jak to oczekiwanie. W tym razie chór Schillera niewątpliwie chybił celu, osiągnął skutek wprost przeciwny temu, jaki osiągnąć miał.

Tyle zatem o chórze. Streszczając powyższe uwagi, powtarzamy naprzód, że chór nie jest ani koniecznym czynnikiem tragedyi, ani środkiem podniesienia jej do wyższej piękności; że owszem tragedya chrześciańskiej ery w skutku samej natury swoich przedmiotów, może obchodzić się bez chóru, i że gdyby on był istotnie jej przyrodzoną częścią składową, to byłaby go sobie sama wyrobiła oddawna i naturalnie. Powtarzamy dalej, że gdyby nawet wszystko to, co Schiller o chórze mówi, było prawdą, to jeszcze jego chór w *Braut von Messina* nie dowodziłby tej prawdy, bo nie spełnia tej funkcyi w dramacie, niewywołuje tego wrażenia, do jakiego, zdaniem Schillera, jest powołany i przeznaczony.

Przystąpmy z kolei do drugiej kwestyi.

Jaka jest prawda moralna, która tej tragedyi służy za podstawę, której wyrazem i przykładem mają być jej zawikłania i zdarzenia? Fatalizm winy i konieczność spłacenia jej: nieszczęście niewinnych, jako zadośćuczynienie za występek winnych. Musi w tem być prawda, musi być jedno z praw Boskiej sprawiedliwości, skoro sumienie ludzkie czuło i przypuszczało zawsze potrzebę i słuszność takiej expiacyi. Jest ta świadomość, i bardzo wyraźna u starożytnych; jest u Ży-

dów w starym zakonie, jest w naszym chrześciańskim świecie. Historya rodzin i narodów przywodzi wiele przykładów takiego zadośćuczynienia, a samo odkupienie i zbawienie rodu ludzkiego było męką i śmiercią niewinnego. Ale ta rzecz prawdziwa i słuszna, może się skrzywić w błędnem ludzkiem pojęciu i zastósowaniu, i stać się niesprawiedliwą. Pogańska starożytność zachowała w swojem sumieniu z pierwotnego objawienia jakiś ślad i instynkt tego prawa, ale w swojem niedostatecznem, mglistem, pojęciu istoty Bóstwa i natury jego praw, nie dziw, że przekręciła ten instynkt sprawiedliwości jaki miała. Rozumiała i stósowała go źle, i wyrobiła sobie pojęcie sprawiedliwości okrutnej i expiacyi niesprawiedliwej. Czuła ona konieczność kary po winie, a widziała nieraz i poznała tę dziedziczność winy, to odpokutowanie winy ojców przez potomków. Ale nie mogła starożytność, przy swoich pojęciach religijnych, pojąć i utrafić właściwej miary i istoty tej sprawiedliwości. Rozumiała głęboko, ale jednostronnie, konieczność kary; nie rozumiała tego, że nowy występek może być istotnie karą dawnego, ale nie może być jego expiacyą. Wyobraziła więc sobie to Fatum okrutne, które domaga się kary za zbrodnię i tę karę wymierza, ale o to nie pyta, czy ta kara sama nie będzie nową zbrodnią. Sprawiedliwość wymaga, żeby Klitemnestra poniosła karę za morderstwo męża; a więc bogowie wymagają od syna, żeby zabił matkę, zachowując sobie prawo i przyjemność karania i dręczenia jego znowu za to matkobójstwo, do którego go sami przywiedli, zachęcili, upoważnili. Ztąd ta fatalność i ten nieprzerwany łańcuch zbrodni, z których każda następna karze poprzednią, ale sama znowu ukaraną być musi: odmęt okropności, w którym błąka się jak w labiryncie, i z którego wyjścia znaleść nie może starożytne sumienie, i starożytny poeta. A jednak miała starożytność ukryty, ale rzetelny i uczciwy zmysł sprawiedliwości bóstwa, jego praw i jego woli: i raz jeden przynajmniej zdołała pogodzić dziedziczność winy i konieczność kary z czystością expiacyi. Łańcuch nieszczęść w domu Edypa kończy się, szereg win jest odpokutowany, sprawiedliwości staje się ostatecznie zadosyć, przez nieszczęście Antygony, która winy nie popełniła żadnej; wina jest zmazana nie przez nową

winę, ale przez poświęcenie, przez ofiarę z siebie dla miłości tych, którzy byli winni.

Ten przedwieczny i niewzruszony związek występku i kary, to prawo zadośćuczynienia, wziął Schiller za przedmiot swojej tragedyi. Wybrał dobrze: bo to jedna z rzeczy najgłębiej, najsurowiej tragicznych w naszym ludzkim świecie. Ale jeżeli starożytni często, żeby nie rzec zawsze, błądzili w swojem pojęciu tej sprawiedliwości i w wymiarze tego zadośćuczynienia, tedy on pobłądził w nich w sposób nierównie grubszy i bardziej rażący, pobłądził tak, że trudno jest pogodzić tę jego tragedyę z wzniosłością jego natury, ze szlachetnością jego uczucia i sumienia, z wielkością a nawet samą już jasnością jego umysłu.

Widział on, jak każdy, moc niezliczoną cierpień i nieszczęść niezrozumiałych, niewytłómaczonych. Pytał, jak każdy, dlaczego one są, jakie prawo niemi rządzi, jaka sprawiedliwość je zsyła. Dla chrześcianina pytanie jest rozstrzygnięte: ja nie rozumiem, ale wiem, że jest ktoś, kto tem wszystkiem rządzi, a nie może błądzić, i ten sprawi, że i ja kiedyś zrozumiem, zobaczę sprawiedliwość tam, gdzie jej dziś dojrzeć lub pojąć nie umiem. Ale w chwili, kiedy człowiek z tego chrześciańskiego stanowiska zejdzie, musi koniecznie zabłąkać się w manowcach i ciemnościach tej kwestyi, najdawniejszej, najcodzienniejszej, najpowszechniejszej, najsmutniejszej, i najtrudniejszej ze wszystkich. Schiller chrześcianinem nie był, i z całą swoją wzniosłością duszy i umysłu zabłąkał się, jak każdy inny zabłąkać się musiał. Widział on także związek winy i kary, uznawał konieczność odpokutowania; ale kiedy przyszło do tego, żeby ten związek ściśle oznaczyć, a expiacyę słusznie i dobrze wymierzyć, wtedy jego filozofia nie wystarczyła, i zamiast rozwiązania kwestyi, zamiast moralnego i wzniosłego pogodzenia sprzeczności, które sam wymyślił i nagromadził, wpadł Schiller w sprzeczności gorsze, z których wydobył się tylko pozornie, nie przez istotne ich pogodzenie, ale przez dowolne i oburzające pogwałcenie wrodzonych praw sumienia, sprawiedliwości, i samej nawet logiki.

Żeby się o tem przekonać, musimy sobie przypomnieć treść jego tragedyi.

Jakiś książę Messiny miał narzeczoną. Jego syn wykradł ją i poślubił. Ojciec przeklął tego syna i wszystko co się z niego kiedyś narodzi. Taki jest węzeł, taki powód i początek wszystkiego złego. Młody książę ze swego małżeństwa z Izabellą miał dwóch synów, którzy od samego niemowlęctwa okazywali wrodzoną, gwałtowną, niepohamowaną nienawiść wzajemną. Kiedy księżna miała zostać matką po raz trzeci, przyśniło się mężowi, że między dwoma krzewami lauru wyrosła lilia. Wyrósłszy, zajęła płomieniem oba laury, i wszystko spłonęło: lilia, laury, dom księcia cały, wszystko runęło i znikło. Arab, poufny astrolog i przepowiadacz przyszłości, wytłómaczył ów sen tak, że jeżeli księżna powije córkę, to ta córka stanie się powodem śmierci obu synów księcia i zguby jego domu. Dziecię księżnej było córką; i ledwo narodzoną ojciec rozkazał wrzucić w głębokości morza.

Uratowała ją matka. Tak kazała miłość macierzyńska, a utwierdzały w postanowieniu wróżby i przepowiednie. Miała i ona swój sen. Widziała dziecię przecudnej piękności w ogrodzie na trawniku. Z boku wypadł srogi lew, z góry nadleciał orzeł z koźlęciem w krwawych szponach; ale lew i orzeł układły się cicho u stóp dziecka, jak żeby chciały je pieścić i bawić. Świątobliwy pustelnik, nie Muzułmanin niewierny, wytłómaczył sen tak, że ta córka połączy zwaśnione serca braci w jednej rozpłomienionej miłości. Izabella ukryła córkę z pomocą starego sługi. Mąż podejrzywał wprawdzie; ale strzegła się tak przezornie, że prócz sługi nikt o życiu dziecka nie wiedział. Dziewczyna sama, i mniszki, w których klasztorze była ukryta, nie wiedziały kim ona jest, ani kto jej matką.

Lata przeszły. Córka wyrosła w temsamem zawsze ukryciu, synowie w tejsamej, tylko coraz gorętszej, coraz szaleńszej nienawiści.

Starszy z nich, Manuel, zobaczył raz na łowach białą łanię i za nią się puścił. Łania uciekała strwożona, on biegł za nią w fórtę jakiegoś ogrodu, i zobaczył łanię, szukającą ratunku i schronienia u nóg młodej zakonnicy. Ta była tak piękna, tak cudna, tak urocza, że młodzieniec w jednej chwili uczuł miłość wszechwładną, nieograniczoną, miłość na życie i śmierć. Co mówił, co ona odpowiadała, nie pamięta i nie wié, ale wié, że jest kochany, że wzbudził miłość taką samą, jakiej doznawał.

Wkrótce potem umarł ojciec, który surowością swoją trzymał jeszcze jakotako w karbach nieubłaganą nienawiść i wściekłą popędliwość synów. Matka, z obawy, żeby nie przyszło do bitwy przy pogrzebie ojca, nakazała obu, żeby na pogrzebie byli bez orszaków, bez broni, bez książęcych oznak, zmięszani z tłumem i niepoznani przez nikogo.

Beatrice była ciekawa widzieć wspaniały pogrzeb. Stary Diego wziął tę chęć za nieświadomy tajemny głos krwi, za popęd dziecinnych uczuć córki dla ojca, i nie mówiąc nic księżnie, pozwolił. Beatrice znowu nie mówiła nic Manuelowi, bała się jego nagany. Była w kościele; obok niej w przebraniu, przez nikogo niepoznany, stał Don Cezar, młodszy syn księżnej, i tak się rozmiłował w jednej chwili, a na zawsze, jak jego brat starszy. Kto jest ta nieznajoma? jakie jej imię? jej mieszkanie? gdzie ją znaleźć? jakim śladem ją wyszukać? Z całą namiętnością burzliwej natury i gorejącej miłości, z całem posłuszeństwem wiernego żołnierza, szuka Cezar i szuka jego orszak od chwili pogrzebu, tej nieznanej, raz widzianej, zaraz utraconej dziewczyny.

Ojciec umarł. W dwa miesiące po jego śmierci, matka zamierza raz jeszcze próbować, czy nie zdoła pogodzić synów. Jeden i drugi stawia się na dzień oznaczony, i szczęśliwie jakoś „gniewne serce składa, jeden drugiego zowiąc: Przyjacielu“. W środku tej rozmowy Cezar dowiaduje się, że jego utracona dziewczyna znalazła się i jest w Messinie, śpieszy ją zobaczyć. Manuel, gdy został sam ze swoimi rycerzami, odkrywa im swoją tajemnicę, i oznajmia, że przestraszony jakiemiś niejasnemi oznakami, z których jego ukochana wnosiła że miejsce jej pobytu może się zmienić, wykradł ją z klasztoru, żeby mu nie zginęła, i ukrył w Messinie.

Matka tymczasem, która już męża bać się nie potrzebuje, a spodziewa się zgody i spokoju między synami, postanawia odkryć swoją tajemnicę i córkę do domu sprowadzić. Pojednanym synom oświadcza, że ten dzień szczęśliwy, połączy w jej objęciu wszystko co kocha, że mają siostrę, przed groźnym ojcem z konieczności ukrywaną, i że ta siostra dziś

właśnie wróci pod dach rodzinny. W tej chwili wysłany po nią Diego wraca sam, przerażony — Beatrice tylko co zniknęła z klasztoru. Manuel zaczyna z trwogą domyślać się strasznej tajemnicy, śpieszy do ukochanej, żeby ją wybadać, rzecz rozjaśnić; w tej chwili wpada Cezar, przestrzeżony przez swoich rycerzy że brat zaleca się do jego nieznajomej, dawna nienawiść wybucha podniesiona zazdrością do najwyższej potęgi, i Cezar zabija Manuela.

Zemdloną Beatrice odnosi chór Cezara do matki. Ta nie wie nic ani o miłości synów, ani o śmierci jednego z nich, ani o bratobójstwie; myśli, że córkę porwali korsarze, czeka na synów; pojąć tylko nie może śmiertelnej trwogi i odrazy, z jaką Beatrice otrzeźwiona truchleje przed książętami Messiny, i przeczuwa coś strasznego. Na to chór wnosi zwłoki Manuela. Nieszczęście jest! grom uderzył. Ale matka myśli zawsze, że on zginął w obronie siostry z ręki rozbójników. Z wejściem Cezara dopiero odkrywa się tajemnica do reszty. On dowiaduje się, że Beatrice jest jego siostrą, matka, że brat zabił brata z zazdrości o siostrę.

Wtedy Cezar uznaje w swojem sumieniu, że tyle zbrodni zmyć może tylko krew, dobrowolna śmierć, i zabija się mimo łez i błagań matki i siostry, a rzecz całą kończy chór sentencyą, że „życie nie jest najwyższem dobrem, ale złem największem jest wina“.

Prawda to niezaprzeczona, i dawno znana. Ale w tym razie zastósowanie i wykazanie jej prawdziwem nie jest. Początkowa wina, powód wszystkiego złego, nie była tak wielką, iżby do jej odpokutowania potrzebny był szereg takich strasznych nieszczęść; a zmycie winy jest jeszcze gorsze. Bo jeżeli dobrowolna ofiara z życia, krew przelana, może być zadośćuczynieniem za grzech, to nie może niem być krew przelana samobójczo. Jedna zbrodnia nie znosi i nie maże drugiej. Czuł to instynktem pogański świat starożytny nawet. On w niejasności swoich pojęć karał zbrodnię nową zbrodnią, uważał śmierć za konieczną expiacyę złego czynu. Ale choć śmierci wymagał, choć wyrocznie bogów popychały mściciela do zabójstwa, to zabójca przecież usprawiedliwionym nie był, i za jego mniemany czyn sprawiedliwości, spadała na niego znowu sprawiedliwość, której zadość stać się musiało. Tak

przez swoje pojęcie sprawiedliwości, rzeczywiste, ale niejasne, świat starożytny i jego poeta, plątał się w szereg coraz nowych zbrodni i coraz nowych kar; ale tyle miał rzetelnego trafnego instynktu sprawiedliwości, że ostateczne zmycie winy, i uczynienie za nią zadosyć, u jego poetów nie następowało nigdy przez nową i ostatnią zbrodnię. Mimowolny występek Edypa, i te nieszczęścia, które są jego skutkiem, kończą się poświęceniem i cierpieniem Antygony, ale nie żadnym jej złym czynem. Fatalność zbrodni ciążąca na domu Atrydów doprowadza Oresta do matkobójstwa; ale matkobójcę ścigają Erinnye, a pogodzenie, zmazanie winy, przebaczenie, przynoszą bogowie z łaski, z miłosierdzia. U starożytnych przecie samobójstwo nie było zbrodnią jak u nas, owszem było raczej aktem heroizmu i przedmiotem podziwu. A jednak Orest nie zadaje sobie śmierci, nie myśli swoją krwią przebłagać cieniów Klitemnestry. Dla czego? Czy Grek przypadkiem nie ma w głębi duszy cichego przeczucia, że to sprawiedliwość nie prawdziwa, a expiacya niedostateczna? że nie człowiek ma prawo wymierzać sobie karę za zbrodnię i rozgrzeszać się, ale że rozgrzeszenie i orzeczenie czy i jak sprawiedliwości stało się zadosyć, jest wyłączną prerogatywą kogoś od ludzi wyższego? Eschyl w *Eumenidach* sprowadza bogów z Olimpu, i ci odpuszczają winę, ci przynoszą przebaczenie, ci sprowadzają pogodzenie i uspokojenie. I uspokojenie jest prawdziwe, zupełne, stanowcze; zbrodnie są darowane, kar już nie będzie, zostaje tylko ten spokój błogi, wzniosły, tryumfalny, którym tchną ostatnie przemowy Ateny i Eumenid. Tragedya Schillera nie kończy się pogodzeniem i uspokojeniem. Ona się materyalnie tylko na nowej zbrodni przerywa — ale co będzie dalej? Czytelnik czy widz pyta o ten dalszy ciąg, i ma prawo, owszem powinien o niego pytać. Jeżeli śmierć Cezara była karą i zadośćuczynieniem za śmierć Manuela, to kto i gdzie uczyni zadość za zbrodnię, którą Cezar popełnił na sobie? Czy on na tamtym świecie? czy matka i siostra tem życiem rozpaczy i zgrozy, które im pozostaje? czy może zadośćuczynienia nie potrzeba wcale? Może samobójstwo nie jest zbrodnią, a Cezar istotnie uczynił zadość wyższej sprawiedliwości, kiedy śmierć brata pomścił na sobie? Schiller mówi w przedmowie, przewidując

i uprzedzając możliwe zarzuty, że w tragedyi swojej połączył różne sprzeczne pojęcia, starożytne, chrześciańskie i muzułmańskie, ale ta mięszanina ujść może, bo rzecz dzieje się w Sycylii, przez którą przechodziły plemiona różne, a każde zostawiło u niej jakiś ślad swoich pojęć i obyczajów. Ale nie o to chodzi, co myślą Sycylianie, nie o to, co Manuel, i Cezar, i Izabella, i chór, ale o to, co myśli Schiller sam? Czy on mniema i wierzy naprawdę, że samobójstwo jest zadośćuczynieniem za zabójstwo? czy on myśli, że ten szereg kar i nieszczęść, jakiemi swoich bohaterów dręczy, jest sprawiedliwie zastósowany do tej pierwotnej winy, która ma być odpokutowaną? Jakie jest przekonanie, jakie jest uczucie sprawiedliwości, jakie jest stanowisko moralne Schillera samego, i co on ma za moralnie dobre, za prawdę?

Zdaje mi się, że trzeba rozróżnić człowieka, od poety, zagłębionego w filozoficzne spekulacye i w nich zabłąkanego. Że kara jeżeli ma być sprawiedliwą musi być zastósowaną do winy i z nią w równej mierze, to on z pewnością wiedział. Że samobójstwo nie wydawało mu się rzeczą dobrą, ani zadośćuczynieniem za poprzednie winy, to wskazują wszystkie jego dawniejsze dzieła. Zdarza się w nich samobójstwo nieraz, ale nigdy w tym charakterze. Ferdynand truje Luizę i siebie z rozpaczy, Mortimer zabija się, bo przegrał sprawę, a woli tak zginąć niż na rusztowaniu. Gräfin Terzky bierze truciznę z dumy. Nie zabija się Franz Moor, żeby odkupić swoje zbrodnie, ani księżna Eboli, choć widzi ile narobiła złego. Karol Moor oddaje się w ręce sprawiedliwości, ona ma wymierzyć mu karę; Verrina po śmierci Fieska idzie do starego Doży, który z nim zrobi co zechce. Nawet obydny Prezydent Walter nie odbierze sobie życia, choć przez to uniknąłby rusztowania; nawet on poddaje się karze, i w niej, a nie w samobójstwie, widzi zadośćuczynienie. Dla czego w tym jednym razie, w *Braut von Messina*, Schiller tak swój zwykły zmysł moralny zatracił, i oburzającym paradoxem zamknął swoją tragiczną sprawę? Dla tego może, że zaplątał się, ugrzązł w abstrakcyjnych rozmyślaniach i dociekaniach nad istotą i nad formą doskonałego dramatu, i w tej abstrakcyi, w tej subtelnej spekulacyi przyćmiła się — jak nieraz bywa — trzeźwość i jasność jego sądu. Opanowany

był swoją ideą, swoją żądzą odkrycia najistotniejszych, najgłębszych praw dramatu. W tej pracy myśli dochodził do wniosku, że starożytni lepiej od nas te prawa przeczuwali i byli bliżsi ich odkrycia. Chciał tedy iść ich śladem. Spotykał zaś u nich na każdym kroku tę fatalność zbrodni, z których każda jest karą za zbrodnię dawną, ale i powodem kary nowej przez nową zbrodnię. Jego zmysł artystyczny był zachwycony, słusznie, tragiczną wielkością takich sytuacyj; jego umysł, pozbawiony chrześciańskich podstaw rozumowania, o sile swojej własnej i o sile swojej filozofii, nie mógł (co nie dziw) dojść do rozwiązania tej strasznej kwestyi, jak się tłómaczą bezwinne niewytłómaczone nieszczęścia, i jak się winy zmazują. W tej niepewności, w tym zamęcie pojęć, znalazł u starożytnych Fatum (do którego zawsze miał pewną skłonność i dowierzanie), i uchwycił je jak nić, która go miała wywieśdź z labiryntu. Nie poznał, nie ocenił, że ona go zawiodła w gorsze tylko manowce, że on tej idei starożytnych dobrze i słusznie (ani tyle co oni) stósować nie mógł, dla tego, że jej nie czuł, nie wyznawał, nie wierzył w nią jak oni. U starożytnych było Fatum skrzywionem i błędnem pojęciem sprawiedliwości boskiej, ale miało w sobie przecież zaród jej pojęcia; było dla nich pojęciem religijnem, było ich wiarą. Taka zaś jest moc tych pojęć wrodzonych, przez Boga w sumieniu ludzkiem złożonych, że one, nawet choć przyćmione i skrzywione, nie tracą do szczętu pierwotnej prawdy, jaka w nich tkwi. Fatum starożytnych było okrutne, i było oburzająco niesprawiedliwe i złe, kiedy ludziom kazało spełnić zbrodnię na ukaranie innej zbrodni, a potem ich za tę nową karało. Ale są przecież w tej ich fatalności dwa znamiona prawdy i sprawiedliwości: pierwsze to, że kara jest u nich zawsze zastósowana do winy i z nią w proporcyi: drugie, że nigdy nowa ostatnia zbrodnia nie kończy sprawy, nie przynosi zadośćuczyniania i pogodzenia. Edyp był bez swojej wiedzy i winy, ale był zabójcą swego ojca, mężem swojej matki, ojcem swoich sióstr i braci. Występek, choć mimowolny, był straszny: dlatego że był mimowolny, Edyp umiera w przebaczeniu i spokoju, dlatego, że był straszny, dzieci muszą jeszcze pokutować za ojca. Wymiar sprawiedliwości jest słuszny, kara wielka,

ale i złe było wielkie. Zbrodnia Oresta jest tylko karą dla Klitemnestry, ale nie jest zmazaniem win dawnych; przeciwnie, ona dodaje do nich ciężar nowy, który bogowie tylko z łaski znieść mogą, a znoszą dlatego, że ich własne sumienie nie jest spokojne, oni wiedzą, że sami syna popchnęli do matkobójstwa, którego bez nich możeby nie był śmiał popełnić. Jest więc uczucie sprawiedliwości i tu. Nawet nasze sumienie chrześciańskie nie może mówić, że myśl moralna *Edypa* i *Orestei* jest przewrotna i zła; może tylko powiedzieć, że nie jest dość jasna i pewna, bo taką być nie mogła.

Ale u Schillera jest inaczej. Naprzód Grek brał treść swoich tragedyj ze swoich podań, w których znajdował i bieg zdarzeń, i związek występku z karą, i wszystkie podstawne pojęcia. Schiller swoją treść, swój przedmiot wymyślił sam: i sam tę fatalność, którą weń włożył, która jest taką jak jest, dlatego, że jemu się tak podobało. Wymyśleć sny, wymyśleć ich dwuznaczne tłómaczenie, wymyśleć wypadki, które do obu tych znaczeń przypadają i oba te sny sprawdzają, a potem kazać nam wierzyć, że to sprawdzenie jest stwierdzeniem niewzruszonych praw wyższej sprawiedliwości i przeznaczenia, to żądanie cokolwiek za śmiałe. Grek wierzył Eschylowi i Sofoklesowi, bo wierzył w przeznaczenie, i wierzył w historyę Atrydów czy Labdakidów. Ale jakże my mamy z trwożną czcią i wiarą patrzeć na Fatum i jego wyroki w *Braut von Messina,* kiedy wiemy, że to przeznaczenie z jego wyrokami i sprawdzeniami ułożył Schiller? Gdyby nawet jego tragedya była najlepszą na świecie, to jeszcze nie dowodziłaby, że przeznaczenie jest. Zamiast przejęcia i trwogi na widok tej potęgi, doznajemy wrażenia wprost przeciwnego: sceptycznej wątpliwości, czy się to tak na świecie dzieje, może sceptycznego uśmiechu na widok tego Fatum dowolnie i na urząd sfabrykowanego.

Sfabrykowanego, dodać trzeba, źle. Schiller nie zachował tych dwóch znamion sprawiedliwości, które Grecy swojemu Fatum nadawać umieli. Nie zachował miary i proporcyi między winą a karą, i nie umiał skończyć swojej akcyi zadośćuczynieniem i pojednaniem prawdziwem. O tem ostatniem mówiliśmy już wyżej — pierwszemu parę uwag poświęcić musimy.

Książę wykradł i poślubił narzeczoną swego ojca. Niezaprzeczenie postępek ten sprzeciwia się czci i powolności, jaką syn winien jest ojcu. Ale czy jest zbrodnią? czy jest występkiem? czy jest godnym zemsty bogów? Przypuśćmy, że kiedy Filip II. zaręczył się z królewną francuską, jego syn Don Carlos potrafił jakoś zręcznie tę królewnę porwać, wziąć z nią ślub, i uciec. Czy Schiller (albo ktokolwiek na świecie) miałby mu to za grzech tak ciężki, że do jego zmazania potrzeba aż dziedzicznego nieszczęścia całych pokoleń? Ten przykład, wyznajemy, nie jest całkiem trafnie dobrany, bo to Filip właśnie zabrał narzeczoną synowi. Ale, choć stary książę Messiny swemu synowi takiej krzywdy nie zadał, to kto wie, czy ten syn w swoim postępku nie miał jakich okoliczności łagodzących. Gdzie kocha stary i młody, tam prawo starego będzie zawsze słabsze, bo sto razy, milion razy na jeden, wzajemność panny będzie miał nie stary, ale młody. W tym przypadku można przypuszczać, że stary książę z twardym okrutnym egoizmem chciał grabić dziewczynę, która go kochać nie mogła. Ale dajmy na to, że tak nie było. W Messinie Schillera, w kraju „wyższej prawdy rzeczywistszej niż rzeczywistość“, może ludzie mają przywilej wiecznej młodości czy wiecznego zaślepienia, jak bohaterowie poezyi greckiej, którzy kochają, a co dziwniejsza są kochani, pomimo późnego wieku. Niegrzecznie jest liczyć lata dam, ale jednak nie można się obronić od pewnego nieśmiałego zdziwienia, na widok Heleny naprzykład, która po swoich różnych przygodach wróciwszy do Sparty jest zawsze taka piękna, jak kiedy ją Parys porywał. Cnotliwa Penelopa ma całą zgraję konkurentów, którym to nic nie szkodzi, że ona już dawno przeszła lat niewieścich południe. A jeżeli można zrozumieć powody, dla których stara Katarzyna znajdowała młodych wielbicieli aż do śmierci, to trudniej zrozumieć Egista, popełniającego najokropniejsze zbrodnie dla miłości starej Klitemnestry. Może w Messinie było podobnie; a jeżeli nimfa Kalypso mogła szaleć za młodym Telemakiem taksamo jak za starym Ulissesem, to może być, że i Izabelli było wszystko jedno wyjść za ojca albo za syna. Ale

jeżeli ten ojciec nie zadawał gwałtu jej sercu i woli, to postępek syna, wykradzenie Izabelli, byłby tylko gorszym, miałby mniej okoliczności łagodzących na swoją obronę — nie byłby jeszcze zbrodnią tak ciężką, iżby odkupić się dała tylko najstraszniejszemi nieszczęściami. Połóżmy na jednej szali porwanie narzeczonej ojca, a na drugiej zamierzone zabójstwo córki, miłość dwóch braci do siostry, bratobójstwo i samobójstwo, i popatrzmy czy jest równowaga między przyczyną a skutkiem, między winą a karą?

Chyba, że Izabella była żoną ojca, kiedy ją syn porwał? To zmieniałoby stan rzeczy. Zbrodnia byłaby rzeczywista i straszna. Ale czy tak było? Pytanie to, największej wagi, zostawia Schiller w niejasności. Chór mówi, że książę porwał swego ojca *ehliches Gemahl in ein frevelnd Ehebett;* Izabella mówi, że wprowadził ją w ten dom *ein Frevel,* i że przebywała w nim z odrazą i trwogą. Z tych słów zdawałoby się, że była żoną ojca nim została żoną syna. Ale takiemu tłómaczeniu i rozumieniu sprzeciwają się następujące zaraz słowa chóru: *Sie war des Vaters Wahl.* Była „wybraną“ ojca, a więc jeszcze nie jego małżonką. Izabella znów mówi, że swoje nieszczęścia znosi *schuldlos,* bez winy, czego nie mogłaby powiedzieć, gdyby była żyła w zbrodniczem małżeństwie. Jeżeli jej sumienie jest obarczone wyrzutem ciężkiej winy, to dziwna rzecz, że ani jednem słowem tych gorżkich wspomnień i dręczących zgryzot nie wyraża. Być może, że Schiller, widocznie zajęty i opanowany historyą Edypa, chciał wymyśleć jakiś powód nieszczęść natury podobnej do powodu tamtych, o tyle gorszy, że nie mimowolny i nieświadomy jak tam. Ale, jeżeli tak myślał i chciał, to powinien był oznaczyć ten stosunek zupełnie wyraźnie, nie zostawiać żadnej możliwej wątpliwości. To nawiasowe i niejasne wspomnienie o pierwszym powodzie złego, jest w każdym razie wielkim błędem w sztuce.

Ale jeżeli istotnie zbrodnia była straszna, i kara słusznie straszną być musiała, to jeszcze nie mogła nigdy być taką. Kara przez cierpienia, przez nieszczęścia, przez śmierci — dobrze; ale nie przez zbrodnie. U pogan Greków zbrodnia bywała karą tylko, ale nie zadośćuczynieniem za zbrodnię, a u Schillera, po ośmnastu wiekach chrześciaństwa) wyższa sprawiedliwość wymaga, iżby po zbrodni ojca, następowała miłość dwóch braci do siostry, zabójstwo jednego brata przez drugiego, i w zakończeniu jako zadośćuczynienie za wszystko co się stało, za kazirodztwo (jeżeli było) ojca, i za bratobójstwo syna, samobójstwo? W jakiem sumieniu, i w jakiem prawie, znalazł Schiller taką sprawiedliwość? Nie tak pojmowali ją starożytni, nie taką wymierzało ich Fatum. A taką spełnić miał Bóg? w ten sposób miał wysłuchać przekleństw obrażonego ojca (których prawda jest, że słucha)? Za to, że syn tego ojca obraził, więc jego synowie mają być zbrodniarzami? A cóż to byłby za Bóg, i jaka jego sprawiedliwość, jego opatrzność, jego miłość? Schiller nie chciał go widzieć tam, gdzie on jest, ani znać takim, jak jest — to jego rzecz. Ale w samym swoim rozumie i swojem sumieniu ludzkiem mógł był i powinien był poznać i osądzić, że ta sprawa jak ją wymyślił i rozwiązał jest pod względem moralnym jedną z najfałszywszych i najbardziej oburzających, jakie są w literaturze całego świata.

W swojem znowu artystycznem genialnem uzdolnieniu i w swoim artystycznym takcie, powinien był poznać i osądzić, że robił co innego jak chciał. Wmówił w siebie uporczywie i sztucznie mniemaną wyższość fikcyjnych przedmiotów poetycznych nad danemi, i chciał wymyśleć taki przedmiot, któryby go w niczem nie krępował. Ale co wymyślił? To, że rzecz dzieje się w Messinie, to, że bracia zakochali się w siostrze, to, że głową tej nieszczęsnej rodziny jest matka. Reszta jest wzięta od starożytnych, których z takiem uwielbieniem studyował, i którym przyznawał pojęcie poezyi lepsze, bliższe prawdy, od naszego. Pod tym wpływem nie spostrzegł się, że przejął od nich nietylko pojęcie lub kształt tragedyi, ale samą jej treść. Sen księcia Messiny i wyrok śmierci wydany na nowonarodzoną córkę, to powtórzenie historyi Laiosa i Edypa; sprawdzenie tych snów, zgodność przepowiedni z losami tych osób, to znowu z *Edypa Króla.* Nienawiść dwóch braci i śmierć jednego z ręki drugiego, to tylko odmiana Eteoklesa i Polyneika. Chciał Schiller tę ideę fatalności występku i dziedzicznej odpowiedzialności za występek okazać na sytuacyach przez siebie wymyślonych; nie zdołał, nie mógł, i do wyrażenia tej idei, właściwej staroży-

21*

tnym, musiał wziąć sytuacye i stosunki starożytnych, zmieniając tylko ich pozory, powierzchowność, i szczegóły.

Celu nie dopiął, zagadnienia nie rozwiązał. Na fałszywej drodze abstrakcyjnego rozumowania doszedł do fałszywych rezultatów. Jego próba doskonalszej formy tragedyi nie okazała się żywotną, została wyjątkiem i anomalią. Jego chór nie był tem, czem w jego pojęciu jest i być powinien. Ani potrzeba chóru w teoryi, ani w praktyce podniesienie tragedyi przez wprowadzenie chóru, po *Braut von Messina* i przez nią nie są lepiej dowiedzione i więcej uznane, niż były przed nią. Moralna myśl i podstawa dramatu, jeżeli sama w sobie mogła być prawdziwą i mądrą, to w tem wykonaniu i zastósowaniu okazała się niesprawiedliwą, oburzającą, łogicznie i moralnie niemożliwą. Całe założenie dzieła było błędne, cały jego fundament krzywy, błahy, chwiejny, trzęsący.

Ale na tym fundamencie geniusz poetyczny Schillera i jego głęboki potężny umysł wzniósł budowę, która mimo braku równowagi i środka ciężkości, ma swoją piękność niezaprzeczoną i zdumiewającą.

Ideę przeznaczenia przyjął on od starożytnych mylnie, a zastósował ją niezręcznie. Ale przejął od nich wspaniałość i szlachetność stylu, przejął wielkie rozmiary figur (Izabella), przejął ten sposób mówienia, jaki figurom i chórom dał, uroczysty, majestatyczny, a prosty; sposób mówienia sentencyami, ogólnemi prawdami i maksymami, ale te sentencye są zawsze ważne, często zadziwiająco głębokie i mądre. Od starożytnych wreszcie, a w szczególności na *Królu Edypie* nauczył się sztuki stopniowania wrażeń tragicznych, tej prostej, a naprawdę niezrównanie misternej budowy, która każdą zmianę w sytuacyi rozważnie wstrzymuje; wprowadza ją w chwili, kiedy ona może wywołać największe wrażenie, a zasłonę podnosi z tajemnicy zwolna, potrochu. Na takiem odkryciu prawdy, na powolnem zbliżaniu się do tego odkrycia, polegają te zwroty i to stopniowanie uczuć, które cały świat podziwia od wieków w *Edypie*, jako doskonałość i wzór wzmagającego się tragicznego wrażenia. Tę sztukę przejął z niego Schiller, i zachował ją doskonale

aż do chwili, kiedy tajemnica odsłoniła ją zupełnie. Od tej chwili do końca, do samobójstwa Cezara, rzecz słabnie.

Najpiękniejszy może ze wszystkiego początek, pierwsza przemowa Izabelli i chóru. Jak ona może wypowiedzieć odrazu sto kilkadziesiąt wierszy, z jedyną przerwą wtrąconych czterech słów Diega, to rzecz aktorki grającej tę rolę, i trudność zapewne nie mała. Ale gdzie fizyczne warunki głosu wystarczają, gdzie jest zrozumienie rzeczy, i umiejętność deklamacyi (jak było u pani Rettich, a jest u pani Wolter), tam, ta olbrzymia *tyrada* staje się jedną z rzeczy najwspanialszych, jakie w teatrze słyszeć można. Piękniejszych wierszy, poważniejszego i większego stylu, niema nigdzie na świecie. W tem zaś, co Izabella mówi, w tych sentencyach, któremi (za przykładem starożytnych) opowiadanie swoje przeplata, jest rozum, jest doświadczenie życia ciężkiemi przejściami zdobyte, jest głęboka zbolałość jako tło i znamię osoby, i jest stanowczość, pewność siebie, niewiasty, stojącej na czele tego miasta, rządzącej. Niewiasty tragedyi greckiej nie mają pozorów i rozmiarów bardziej majestatycznych. Izabella mogłaby rozmawiać z Klitemnestrą i Orestem u Eschyla, i Edypem i Kreonem u Sofoklesa, i nie wydałaby się przy nich źle.

Po tej ekspozycyi, która obejmuje tylko dwa główne elementa sytuacyi, wzajemną nienawiść synów i ukrycie córki (to w słowach do zaufanego sługi), występuje chór. Trzeba przyznać, że tem pierwszem swojem zjawieniem, samą niezwykłością tego widoku, sprawia wrażenie, rozciekawia, zajmuje. Słucha się skwapliwie, co on powie. To zaś, co mówi, jest wspaniałe, i nastraja słuchacza na ton poważny, przygotowuje go (bardzo zdaleka i zwolna) na jakieś zdarzenia ponure i groźne. Ten chór ma, jak grecki, poszanowanie bogów domowych i świętości danego przyrzeczenia; ma jak tamten poszanowanie władzy; żywą świadomość swego poddaństwa, a uległość za swój obowiązek, nawet kiedy władzcy nie pochwala i z nim się nie zgadza. Ale pod temi pozorami, czy nie znać, że on był za Napoleona pisany? Czy Schiller nie myślał tak o nadreńskich winnicach, jak chór o sycylijskich, kiedy pyta, czemu swojej ziemi nie zamieszkuje, pod swojem słońcem nie grzeje się w spokoju? To Schiller wśród tych najazdów i spustoszeń dochodzi do smu-

tnego wniosku, że dary życia nierówno są rozdzielone, że władzcom dana jest wola i siła: ale i do wniosku poruszającego, że z tych szczytów upadek jest straszny i głośny jak grzmot. U tamtych jest wola i moc, ale u nas jest rdzeń, z którego się życie zawsze odnawia. Jest wspaniała grożba, i jest mądrość, w tej spokojnej pewności siebie, z jaką chór mówi:

> Die Fremden Eroberer kommen und gehen,
> Wir gehorchen — aber wir bleiben stehen.

Hołd, jaki chór składa powadze i dostojności matki, kiedy Izabella ukazuje się pomiędzy dwoma synami, głębokie przejęcie, z jakiem przyświadcza jej słowom, kiedy tych synów błaga o zgodę, i te jej słowa do synów, wszystko to trzyma się na tejsamej istotnie rzadkiej wysokości.

Matka myśli, że straciła słowa nadarmo a nie sprawiła niemi nic, i odchodzi; synowie zostają sami. Chwila jest dramatyczna bardzo, ciekawość podniecona, a scena wykonana pięknie. Wzory greckie i przejęcie się niemi, są widoczne w samym dyalogu: Manuel i Cezar rozmawiają dwoma wierszami, dalej jednym wierszem, tak jak bohaterowie poetów greckich. Jak tamci także przywiązani są do rzeczy, do swego dobytku. Zatrzymać to, czego drugi pragnął, jest urazą i powodem do waśni; ustąpić, darować, jest zakładem przyjaźni. Bardzo misternie — zwłaszcza, że scena raczej krótka — wykonane jest stopniowe przeobrażenie ich uczuć, od zastarzałej nienawiści do pojednania i miłości. Idzie to szybko; ale żaden ton w tej skali uczuć nie jest pominięty i przeskoczony, każdy widoczny i wyraźny: nienawiść, zaciętość, miłość własna, która nie chce zrobić pierwszego kroku do zgody żeby się nie upokorzyć, potem odkrywanie w tym bracie stron i uczuć sympatycznych i zdziwienie, potem szybsze już, ale zawsze stopniowe zmiękczenie serc: a w końcu z porywem i popędem lat młodych, a natur uczuciowych i zapalnych, jeden drugiemu wpada w ramiona, jeden drugiemu chce oddać wszystko co ma, jeden drugiemu podoba się — pociągają się, rozmiłowują się w sobie wzajemnie i na prawdę. To wrażenie trwogi i smutku,

jakie miała i wywołała w czytelniku matka, usunięte, zmazane, rozwiane; nastaje zgoda, scena się kończy uspokojeniem, błogością, szczęściem; a to wrażenie po poprzedniem i przed następnemi, samem przeciwieństwem podnosi tragiczność rzeczy. Szczęście to zupełne; jest w niem nietylko zgoda braci, radość matki i spokój Messiny, jest więcej, jest i miłość, korona tych uszczęśliwień. Wśród rozmowy donosi Cezarowi giermek, że jego nieznajoma znaleziona, jest w Messinie. W pełni szczęścia, napozór jako jego najwyższy stopień, ukazuje się zdaleka drugi czynnik nieszczęścia, ale nieznany jeszcze, żadnym domysłem ani przeczuciem nie podejrzywany.

Czytelnik wszakże musi zacząć domyślać się tego, co osobom tragedyi jest zakryte. Po odejściu Cezara, Manuel zostaje sam ze swoim chórem, i odsłania mu swoją tajemnicę. I on jest szczęśliwy, jak brat, i on kocha; i właśnie tego rana uwiózł swoją ukochaną z klasztoru i ukrył ją w mieście. Opowiadanie o pierwszem poznaniu, o łowach, o chowanej łani, chroniącej się pod płaszcz zakonnicy, to romansowość nieco zużyta i konwencyonalna, jak rozkaz dany chórowi, żeby w bazarze znalazł strój ślubny dla oblubienicy; szczegółowy opis wszystkich przepychów tego stroju, i rozwlekły, i zwłaszcza niepotrzebny. Czy nie znać w nim trochę człowieka, który w całem swojem życiu przepychu nie znał, a może fantazyą lubił go sobie wyobrażać, a wyobrażał cokolwiek naiwnie i teatralnie? A ta długa gotowalniana narada wadzi tu nawet, bo sprawia roztargnienie i nie daje dość pamiętać i myśleć o tem, że Izabella w jakimś klasztorze córkę ukryła, że kochanka Manuela wspominała mu o jakiejś bliskiej zmianie w swoim losie. Jakkolwiekbądź, tożsamość porwanej przez Manuela dziewczyny i ukrytej w klasztorze jego siostry, zaczyna się ukazywać jako możliwa; nie tożsamość kochanki obu braci jeszcze. Fatalna prawda odsłania się bardzo pomału, nieznacznie, na teraz tylko jako domysł i przypuszczenie. Następujący chór, kiedy rozmyśla o tem co będzie teraz robił w spokoju, i wystawia sobie błogość życia rolniczego, powaby myśliwstwa, przygody i zyski morskiej żeglugi, jest taki piękny, że możnaby go włożyć między *Spaziergang* i *Künstler*, i jeszcze w tem

towarzystwie wydałby się dobrze. Treścią zaś swoją i tonem zamyka on doskonale ostatnie spokojne i błogie stadyum tragedyi. Zakończenie zaś, te złe przeczucia, o których chór długo rozwodzić się nie chce, ta przeszłość ponura, to ciężące nad domem przekleństwo, ta wzmianka o mściwych bóstwach co w cichości gotują swoje dzieło, to zapowiedź dalszego ciągu, światło rzucone na nieznaną przyszłość.

Od tej też chwili sprawa zmierza i zbliża się ku katastrofie, powoli zawsze i nieznacznie, ale bez przerwy. Zaczyna się nowy — nie akt, bo aktów niema — ale nowy zwrot, nowa część tragedyi.

Zmiana dekoracyi. W ukryciu gdzie ją Manuel umieścił, wśród drzew i kwiatów, ukazuje się Beatrice. Tęskni za swoim ukochanym, niepokoi się, że go niema, lęka się, że źle zrobiła kiedy go usłuchała i z nim uszła z klasztoru; o tej tęsknocie, o tej obawie, o swojej miłości rozpowiada — ona znowu — przez kilka kartek, a wierszy stokilkadziesiąt. Ale nie takie to wiersze, jakie na wstępie mówiła Izabella. Tej treści, tej wagi nie mają, a w liryzmie swoim niemają tej rzewności i wdzięku, jaki Schiller umie nadawać swoim heroinom. Jeden krótki monolog Tekli w końcu czwartego aktu *Wallensteina*, wart więcej niż cała Beatrice z całą powodzią swojej czułej elokwencyi. Prawda, że ona była do stworzenia bardzo trudna. Rodzajem swojej tragedyi skazał się Schiller na ogólne tylko, konturowe kreślenie postaci: a ta postać przez to, że tak zupełnie bierna, mogła mniej jeszcze niż każda inna ukazać się w jakiejś swojej i wyraźnej fizyognomii. Ona w skutku całej fabuły sztuki i jej budowy, nie miała nawet z kim mówić. Ukryta starannie, potem strzeżona przez chór, ona jest zawsze tylko sama z sobą, skazana na powtarzające się monologi. Rozmawia raz z Manuelem, ale wtedy on niespokojnie, gwałtownie pyta, a ona w pomięszaniu i trwodze ledwo odpowiada; jaka jest, co myśli i czuje, niema może sposobności i przytomności pokazać. Później, odniesiona do pałacu, gdy wraca do przytomności, mówi z niej tylko przerażenie, zgroza przed tem co widziała. Jeszcze później, gdy poznała i zrozumiała całą prawdę, była tak przywalona nieszczęściem, że wiele mówić ani mogła, ani wiedziała co. Krótkość jej słów do matki i do

Cezara, tłómaczy się doskonale i jest usprawiedliwiona. Ael przyznając, że figura była do skreślenia trudna, trzeba zarazem powiedzieć, że się w skreśleniu nie udała. Musiała być zupełnie bierną i musiała mówić samemi monologami — dobrze! Ale czemuż w tych monologach niema właściwej Schillerowi rzewności i wzniosłości uczucia, czemu w całej roli ani jednego wiersza, jakich on pisał tysiące, jednego z tych, co idą prosto do serca i nazawsze zostają w pamięci? W długich deklamacyach tej bardzo nieszczęśliwej panny jest konwencyonalna zwykła czułość, i takaż miłość, i takaż boawa złych losów, powszednia, mdła, bez jednego wyraźniejszego rysu, bez jednego słowa wstrząsającego, przejmującego; w jej całej roli i postaci niema jednego atomu sympatycznego — cóż dopiero poetycznego — wdzięku. Trudna była, jeszcze raz przyznajemy, ale też jest najsłabszą figurą w tej tragedyi, jedną z najsłabszych, najbledszych, najbardziej nieznaczących między wszystkiemi kreacyami Schillera.

Wpada Cezar, i teraz znowu odkrywa się nowa część prawdy; już jest jawnem, że oba bracia kochają jednę i tęsamą, że z tej miłości coś złego wyniknąć musi. Swoją drogą niemożna sobie zataić a Schillerowi oszczędzić tej uwagi, tej prawdy, że gdyby on był chciał, to złe jakieś zapewne byłoby wynikło, ale nierównie mniejsze. Gdyby Beatrice, zamiast zastraszona i skamieniała słuchać namiętnych deklaracyj Cezara, a potem przed chórem ręce łamać i narzekać na swoje nieszczęśliwe losy, była mu powiedziała w dwóch słowach: „Idź ztąd, boję się ciebie, kocham innego“— sprawa byłaby zeszła na tory mniej straszne. Żeby zaś zdobyć się na takie słowa, nie trzeba ani wielkiej odwagi, ani wielkiej energii, ani wielkiej przytomności umysłu; one same z siebie muszą się wydobyć z każdej ludzkiej piersi, jeżeli ich wola poety umyślnie i gwałtem nie wstrzyma. Największa bierność, największa trwoga, musi w stanowczej chwili przemówić, bo chodzi o życie i więcej niż życie, bo natura ludzka, bo instynkt obrony własnej, zmusza do mówienia. Beatrice milczy, bo potrzebuje tego wymyślony przez poetę fatalizm. Może pozwala na to „wyższa idealna prawda prawdziwsza od rzeczywistości“, ale że ta prawda z rzeczywistą prawdą ludzkiej natury się nie zgadza, to pewna.

Nowa zmiana, i nowy przykład tejsamej doskonałej sztuki w stopniowaniu wrażeń i w ich wstrzymywaniu. Izabella, uszczęśliwiona pojednaniem synów, oznajmia im, że ten dzień błogosławiony przynosi jej wszystkie radości razem, zgromadza około niej wszystkie dzieci: oznajmia, że mają siostrę, tłómaczy, dlaczego ukrywać ją musiała. Ale dziś może już wyznać, może ją światu pokazać, lada chwila wróci posłany po nią stary Diego, wróci z nią!

Wraca — sam. Dziewczyna znikła, w klasztorze jej niema; widziano statek korsarski na morzu, może ją porwał.

W rozpaczy matki, w zdumieniu i pomięszaniu wszystkich, w śpiesznem postanowieniu Cezara, który wybiega tej siostry szukać i bronić, Manuelowi staje w myśli pierwsze straszne pytanie. Siostra porwana z klasztoru? i dziś? czy nie tasama? Strach swój tłumi w sobie; pociesza się uwagą, że inne oznaki nie przypadają do tej którą on porwał, ale przejęty jest trwogą do szpiku kości i do głębi duszy. Matka i brat widzą, że dzieje się w nim coś dziwnego. Ta niepewność, ta trwoga, pędzi go gwałtownie do ukochanej; przy niej rozjaśni tę wątpliwość, od niej dowie się prawdy.

Zastaje przy niej oba chóry w nowej zwadzie. Chór Cezara strzeże miejsca, jak mu pan przykazał; jego chór przyniósł zakupione ślubne stroje. Beatrice dowiaduje się, że Manuel jest bratem człowieka, który jej przed chwilą o swojej miłości mówił, że oba są tymi książętami Messiny, przed którymi drżą jej złe przeczucia; Manuel przekonywa się, że to ona była na pogrzebie ojca, że to tasama, której Diego pójść tam pozwolił, że to jego siostra...

W tej chwili wpada Cezar, i widząc swoją ukochaną w objęciu brata, zabija brata.

Gdyby go zabił w jednej chwili, z jednym wykrzykiem, niebyłoby nic do powiedzenia. Dawna nienawiść, nowa zazdrość, jego gwałtowna natura, wystarczyłyby na wytłómaczenie zabójstwa. Ale jeżeli ono nie nastąpiło odrazu, w jednej chwili, jeżeli Cezar czy Schiller zostawia Manuelowi czas do odpowiedzi — a zostawia go, bo Cezar mówi kilka wierszy — to czytelnik musi pomyśleć, że ta śmierć odbywa się w sposób osobliwszy, niemożliwy. Niema i nigdy nie było na świecie człowieka, który napadnięty przez morderczę, dałby się zabić bez oporu, bez obrony, bez jednego słowa. „Idealna prawda rzeczywistsza od rzeczywistości“, może sobie zapewne wiele pozwalać, ale niemoże żądać, żeby jej wierzono, kiedy gwałci naturę ludzką, Tak, jak nie znalazłaby wiary, gdyby wprowadzała w poezyę ludzi chodzących na głowie nie na nogach, tak nie może znaleźć wiary, kiedy mówi, że ktoś nie próbował się bronić od stojącego nad nim zabójcy. Cezar tymczasem stoi nad Manuelem z dobytym nożem czy mieczem, gada, lży go, a Manuel nie mówi i nie robi nic. Czy nie widzi? czy nie słyszy? czy nie uważa? Wszystko to niemożliwe; jak niemożliwem jest, żeby człowiek dał się tak zarżnąć jak baran, bez oporu i bez jednego słowa. To tem dziwniejsze w tym razie, że Manuel potrzebował tylko jednego słowa, żeby Cezara rozbroić. Potrzebował tylko powiedzieć: Stój — ona jest naszą siostrą! Na te słowa Cezar jak gromem rażony, musiał opuścić zbrojne ramię, wszyscy troje byliby nad sobą płakali, ale nie byliby się zabijali. Dlaczego Manuel tego słowa nie mówi? Rzecz jasna. Gdyby Manuel był się odezwał, Cezar nie byłby zabił Manuela, a wtedy cała kunsztownie wzniesiona budowa fatalności byłaby runęła, łańcuch win i kar byłby prysnął, dwuznaczne przepowiednie nie byłyby się sprawdziły, przeznaczeniu nie byłoby się stało zadosyć. Ale zarazem jest w tem dowód oczywisty, jak błaho, jak luźnie wymyślone jest to dowolne i fikcyjne przeznaczenie, jeżeli jego wyroki spełnić się nie mogły bez naciągania, bez oczywistego gwałtu zadanego ludzkiej naturze.

Wspaniałe znowu jest to, co mówi chór nad ciałem Manuela. A potem ostateczna katastrofa: odkrycie prawdy przed matką.

Ona dotąd drży tylko o córkę. Posłała po wróżby do swojego pustelnika. Świątobliwy ten człowiek dał odpowiedź tak dwuznaczną i wykrętną, jak niegdyś wytłómaczenie snu. „Zgubiona już się znalazła“ rzekł, ale resztę zachował dla siebie. Potem podpalił swoją celę i kaplicę i zniknął, wołając: biada! Przepowiednia szczęśliwa, postępek jakiś złowrogi. Jak je pogodzić? Trwoga matki nie uspokojona. Ale wróżba się sprawdza. Chór przynosi Beatrice. Zemdlona, jak

martwa, ale jest; matka ją ma, odzyskała, trzyma ją w objęciu, przywraca do życia i przytomności. Tylko z przytomnością wraca pamięć, i zgroza, i znowu matka pojąć niemoże przerażenia i odrazy, z jaką córka mówi o książętach Messiny, z jaką dowiaduje się, że jej matka jest księżną i matką tamtych. W tej chwili wnosi chór zwłoki Manuela. O tem, że przemowa chóru w tem miejscu nie podnosi dramatycznego wrażenia, ale mu szkodzi, mówiło się już wyżej. Teraz słuszność każe przyznać, że z tem zastrzeżeniem scena jest przepyszna. W wyrzekaniach matki, w jej żalu do bogów wybuchającym gwałtownie jak wulkan, w jej urąganiach i bluźnierstwach natchnionych rozpaczą namiętną, jest siła ogromna, i tragiczne pathos w stopniu najwyższym i w stylu najszlachetniejszym. Fatum występuje tu znowu koniecznie niby, naprawdę z konieczności przez poetę wymyślonej i narzuconej. Izabella urąga bogom, którzy przepowiadali, że przez jej córkę brat brata zabije, a córka przecie śmierci Manuela nie winna; chór, który zna całą prawdę, upomina ją, żeby nie bluźniła. Przypomnienie tej, niby nieubłaganej a naprawdę dowolnej i umyślnej fatalności, szkodzi raczej niż pomaga wrażeniu, ale mimo niego scena jest wspaniała.

Wreszcie chwila ostatnia. Słowa chóru poprzedzające wejście Cezara, robią wrażenie przejmujące, straszne. To, co mówi on sam, nie jest na wysokości sytuacyi, ani z nią w zgodzie. Kiedy mu matka pokazuje zwłoki Manuela, kiedy go wzywa do zemsty, on tylko próbuje ją oddalić, i prosi, żeby się na jego wiernem sercu wypłakała. To jest fałszywe. Przecież Cezar wie, że to on zabił brata: wie, że on zadał matce ten cios; powinien wiedzieć, że on niema prawa jej pocieszać i pieścić. Słowa czułości i pieszczoty w jego ustach, w tej chwili, to ton zupełnie i nieznośnie fałszywy. On, jeżeli na widok matki nie uciekł odrazu, to powinien odrazu wyznać jej prawdę: „Nie mów tak do mnie — bo ja go zabiłem“. On tymczasem utrzymuje ją w błędzie, próbuje pocieszać, jak żeby myślał, że ta prawda da się ukryć. Dopiero, gdy i sam dowiedział się całej prawdy, gdy się dowiedział, że Beatrice jest jego siostrą, dopiero wtedy przeklina siebie i świat cały, i łono, które go na świat wydało,

wtedy dopiero w tym wybuchu powiada matce, że on jest mordercą brata. Jego zachowanie się w tej scenie nasuwa uzasadnione wątpliwości i zarzuty. Ale Izabella jest wspaniała i tragiczna do końca; a sztuka, z jaką poeta przeprowadza ją przez różne stopnie nieszczęścia, z jaką tę straszną przepaść rozpaczy przed nią i przed widzem powoli odsłania, jest godna podziwienia.

O dalszych scenach już tego powiedzieć nie można. Naprawdę sztuka jest skończona. Kilka słów rozpaczy bez granic, w których Cezar mówiłby, że po tej miłości do siostry i po zabójstwie brata żyć dalej nie zdoła, potem jego śmierć, i kortyna powinna zapaść. Śmierć ta, w tem uniesieniu rozpaczy robiłaby wrażenie silniejsze. Ale Schiller chciał, żeby ona była wyrozumowana, spełniona z zasady, ze świadomym zamiarem *(mit dem Bewusstsein)*, że przeznaczeniu musi stać się zadosyć. I dlatego dodał zakończenie, artystycznie niepotrzebne a raczej szkodzące, moralnie nieprzyjemne (nie mówiąc już o tem, że moralnie fałszywe i złe).

Przedewszystkiem zabrakło poecie artystycznego, a raczej moralnego taktu i zmysłu. Izabella odeszła, rzuciwszy przekleństwo na zabójcę, Cezar został sam z siostrą.

Samochcący zgotował sobie Schiller trudność niezmierną, której też nie pokonał. Jak starożytni umieli mądrze usuwać sytuacye zbyt naprężone, zbyt dla bohaterów i dla widzów dręczące! Czy Edyp i Jokasta mówią z sobą kiedy się dowiedzieli prawdy? czy się choć spotykają i widzą? Nie. Schiller nie skorzystał z tego wzoru, nie przejął w tym razie szczęśliwego zmysłu i taktu swoich mistrzów. Sytuacya Cezara i jego siostry nie była tak straszna jak tamta, to prawda; ale i oni — jak oni mogli na siebie patrzeć, co sobie mogli powiedzieć? „Przestaję cię kochać w dawny sposób, a zaczynam w nowy?“ Czy to tak można w jednej chwili, na komendę? A ona co mogła odpowiedzieć? Przebaczam ci, zapominam: albo przeklinam? Tak czy inaczej, wszystko było do napisania strasznie trudne, bo ich sytuacya i ich uczucia wychodzą z granic naturalnego, choćby największego nieszczęścia. Lepiej było razem ich nie zostawiać, i nie kazać im z sobą rozmawiać. Schiller stawia ich sobie do oczu i każe mówić, a to co mówią — co mówi Cezar — jest

przykre i grube. Natura szlachetna, serce dobre choćby dzikie, tak przemawiać w tym razie nie mogły. Jeżeli Cezar miał sumienie proste a serce wzniosłe — takim chciał go mieć Schiller — to byłby czuł, że od chwili jak poznał w kochance siostrę, on już o swojej dawnej miłości, ani przed nią ani przed nikim mówić nie może, że wszystko co tę miłość przypomina jest bolesne, wstrętne, a samo mówienie o niej grzeszne. „Cierpią w milczeniu — dodać zmuszeni — na zawsze!“ mówi Słowacki o Zbigniewie i Amelii, choć to tylko pasierb i macocha. Cezar mówi do tej nieszczęśliwej siostry, wobec zwłok zabitego brata, niby jak brat, a ciągle uczuciem i tonem dawnej miłości. Zazdrości temu umarłemu, zazdrości, że ona wiecznie będzie go pamiętać i kochać, zazdrości, że więcej i inaczej niż jego, zazdrości łez, które za tamtym wylewa. Te oświadczenia i wybuchy miłości i zazdrości, kiedy się ma przed sobą brata i siostrę, są wstrętne i dla zmysłu moralnego rażące. Że Cezar mógł tak czuć i myśleć, na to zgoda; że to wszystko mówi, i przed tą siostrą jeszcze, na to niezgoda. I dlatego lepiej, bezpieczniej było tej rozmowy im oszczędzić. Pojąć istotnie trudno, że szlachetne i wzniosłe uczucie Schillera nie cofnęło się przed taką sceną; znać tak był opanowany swoją doktryną, swoim z gruntu fałszywym pomysłem, że aż się jego artystyczny i moralny zmysł dał przytępić i uwieśdź.

A dalej, nie lepiej. Wraca Cezar na scenę uspokojony, pogodzony z sobą postanowieniem, które powziął. Krew żąda krwi, śmierć tylko dobrowolną śmiercią odkupić się może, sprawiedliwość przeznaczenia wymaga kary i zemsty; on ją na sobie spełni, odbierze sobie życie. Chór tłómaczy, prosi, błaga; daremnie. Bogom podziemnym należy się ta ofiara. Daremnie także matka odwołuje przekleństwo, zaklina, przyrzeka zapomnienie i miłość. Cezar odpowiada niezłomnie, że śmierć jedna posiada moc oczyszczającą, i że po zbrodni jest konieczną. Wtedy jako ostatni argument wyprowadzają Beatrice. Cezar wyrzuca matce, że użyła na niego aż tego sposobu; ten anioł budzi w nim umarłą chęć życia i nadzieję szczęścia. Te słowa brzmią znowu fałszywo, jak miłość kochanka, nie brata. Odzywa się jeszcze i zazdrość, w tych pytaniach do Beatrice, czy płacze za Manuelem. Dopiero gdy powiedziała: „Żyj dla matki i dla pociechy siostry“, dopiero wtedy Cezar jest uspokojony; przekonał się, że ona i dla niego ma jakieś uczucie w sercu. Rozrzewnił się, zda się, że zmiękł i zachwiał się w postanowieniu; chór już mniema, że odstąpił od zamiaru — ale Cezar przypomina sobie brata: nie zniesie tego, żeby zabójca był szczęśliwy, a niewinna ofiara nie pomszczoną, i zabija się, szczęśliwy, że łzy Beatrice i dla niego także płynęły!

O moralnej fałszywości i przewrotności tej idei, tego odkupywania jednej zbrodni przez drugą, mówiliśmy już dosyć wyżej. Powtarzać nie trzeba. Powiemy więc tylko to jedno, że to zakończenie i rozwiązanie tragicznej sprawy, samo przez się niedorzeczne i oburzające, stało się jeszcze w dodatku niesmacznem i wstrętnem przez mięszaninę miłości i uczuć braterskich, które w połączeniu z sobą muszą zawsze wywołać niesmak i odrazę.

O figurach tej tragedyi niema co wiele mówić. Z założenia, z natury rzeczy musiały być ogólnikowe bez wybitnej indywidualności i fizyognomii. Izabella wszakże, mimo tych wrodzonych warunków, jest figurą poważną, prawdziwie tragiczną, w której czuć i widać duszę niezwykłą. Po niej najwięcej życia i fizyognomii ma jeszcze Cezar w swojem usposobieniu porywczem i gwałtownem. Łagodny Manuel, może był od brata lepszy, ale w tragedyi wygląda od niego gorzej, i należy do tego szeregu konwencyonalnych kochanków i bohaterów, których nieszczęściem nie brak u Schillera. Otwiera ten szereg szlachetny Burgognino z *Fieska*, zamyka go Rudenz z *Tella* (występuje z niego Max Piccolomini, choć tamci wszyscy chcieliby być takimi jak on). Don Manuel jest tylko taki, jak tamci. Beatrice jest obojętna i konwencyonalna, jak być można najbardziej.

A więc w ostatecznym rezultacie, cóż można powiedzieć o *Braut von Messina?* To, że przez subtelne filozoficzne dociekania Schiller doszedł do konkluzyj, artystycznie i moralnie fałszywych, niezdrowych; nadał swojej tragedyi formę, której wyższość była teoretycznem rozumowaniem i urojeniem, której treść była logicznie i moralnie mylna. Ani chór nie jest warunkiem i środkiem doskonalszej piękności tragedyi, ani przeznaczenie (a dopieroż tak pojęte

i wprowadzone) nie jest prawdą i prawem w naszym świecie i życiu. Została więc *Braut von Messina* wyjątkiem i anomalią w nowoczesnej tragedyi, została wielkim sofizmatem, wielkim paradoxem pod względem myśli podstawnej i treści.

Tylko ten wyjątek, ta anomalia w sztuce, ten sofizmat i paradox oczywisty i błahy wobec rozsądku i sumienia ludzkiego, był napisany przez wielkiego poetę, który umiał nadać mu pozory i kształty wspaniałe, przez człowieka wielkiego umysłu, który wypowiedział w nim wiele myśli głębokich i mądrych. Wypowiedział je zaś tak cudownym językiem i wierszem, w stylu tak szlachetnym i wspaniałym, że patrząc z podziwem i rozkoszą na te piękności formy, zapomina się prawie o treści błahej i paradoxalnej. *Braut von Messina* jest ciekawem zjawiskiem, nietylko przez swoją formę nieużywaną i wyjątkową; jest takiem jeszcze bardziej przez to, że mało kiedy na świecie umysł potężny i głęboki wymyślił rzecz tak błahą, i mało kiedy wykonał ją tak pięknie. Jest to niedorzeczność, najwspanialej napisana w całej poezyi świata, od jego początku aż do dnia dzisiejszego.

X.

Wilhelm Tell.

Gdzie się podziały wszystkie estetyczne teorye Schillera, na których podstawie (naszem zdaniem niepewnej) budowała się tak śmiało *Braut von Messina*? Rok nie przeszedł cały, a znikły gdzieś bez śladu te zasady i konkluzye, do których poeta doszedł drogą filozoficznych rozumowań, w których widział jakoby nowe objawienie pierwiastków i praw dramatycznej sztuki. Rok nie przeszedł, a coś się stało z chórami, które miały jakoby dodawać tragicznego pierwiastku i wrażenia; niezawodna oczywista wyższość przedmiotów dowolnie wymyślonych, nad danemi i historycznemi, idealna poetyczna prawda, rzeczywistsza od rzeczywistości, rozwiały się jakoś i doznały zaprzeczenia od poety, który teraz do historycznego przedmiotu powraca, w traktowaniu tego przedmiotu nie wzdryga się przed pewnym realizmem, zarzuca ogólnikowy, nieco konwencyonalny sposób kreślenia postaci i scen, a w chórach nie szuka tej pomocy, która niedawno zdawała mu się tak pożądaną i dzielną.

Co się stało? Zkąd ten zwrot tak nagły, ta zmiana przekonań, zdobytych długiem myśleniem i powziętych z wielkiem upodobaniem? Przekonań takich nie odstępuje się zazwyczaj łatwo i prędko, zwłaszcza kiedy się ma Schillera umysł i naturę. Próbując wytłómaczyć sobie powody tej zmiany, dochodzi się do przypuszczenia, że umysł i talent

poetyczny, który w miłym spokoju nie usypiał nigdy, ale w ciągłej pracy sam siebie ciągle kształcił i formy dla siebie wyrabiał, że ten umysł i talent zaledwo stworzył sobie formę, która mu się doskonałą wydała, już z elastycznością dziwną potrzebował o innej myśleć, innej szukać. Drugie przypuszczenie byłoby to, że umysł głęboki i zmysł artystyczny genialny, uwiedziony paradoksalnem rozumowaniem, kiedy ujrzał dzieło na takiem rozumowaniu oparte, spostrzegł rychło, że mylnie pojęta zasada wydała w praktyce dzieło szlachetne, ale nie normalne — formę, estetycznie nie prostą, nie prawdziwą, nie żywotną. To zmiarkowawszy zatrzymał się, i zawrócił z błędnej drogi, na którą wstąpił z ufnością i z zapałem. Nie mamy dokumentów, któreby dowodziły, że Schiller tak siebie i swoje ostatnie dzieło osądził, ale kardynalna i zupełna różnica między pojęciem i wykonaniem dramatu w *Braut von Messina* i w *Tellu*, uprawnia nas do mniemania, że musiała zajść zmiana stanowcza i równie znaczna w jego artystycznych rozumowaniach i przekonaniach.

Taki sąd nad sobą, takie otwarte i śmiałe cofnięcie się z drogi mylnej i poprawienie siebie samego, byłyby zawsze bardzo pięknym, wielkiego człowieka godnym powodem zmiany. Ale prócz tego był niewątpliwie i inny, potężniejszy i szlachetniejszy razem, który poetę może bez jego świadomej woli owładnął, porwał, i na odmiennem stanowisku postawił. W środek filozoficznych dociekań i estetycznych teoryj o istocie i prawach piękności (a sztuki dramatycznej w szczególności), wdarła się rzeczywistość bolesna, groźna, niemiłosierna. Napoleon Niemcy zwyciężał, deptał, przerabiał podług swego upodobania; a w każdem nowem zwycięztwie i przekształceniu, w każdym arbitralnym pomyśle cesarza, czy ucisku jego wodzów i żołnierzy, w każdem upokorzeniu, w każdym nowym zamachu na dawne warunki i formy bytu Niemiec, grzmiał straszliwy wyrok: *vae victis*. Grzmiał tak potężnie, że zatrząsł samą głębią duszy tego narodu; grzmiał nie napróżno, skoro wywołał potężny poryw obronny z r. 1813, a w dalszym ciągu to przebudzenie się narodowej świadomości, które doprowadziło Niemcy do Sedanu i do Wersalu. Otóż ten napoleoński grzmot odbił się echem i w duszy

Schillera. On rozwiał mgły i obłoki estetycznych abstrakcyj i teoryj. Jakie jest przeznaczenie chórów w tragedyi, albo jaka jest istota wyższej idealnej prawdy, te pytania usunęły się w głąb, a na przód wystąpiło pytanie, czy w rzeczywistości są te prawa, które są w ludzkiem sumieniu i w pisanem prawie? albo jakie są prawa narodu do swojej ziemi i wolności? a jeżeli są, to dlaczego są deptane, i co czuje naród, któremu najechano jego ziemię i odjęto jego prawa? co on czuje? jak czuć powinien i jak się bronić może?

Schiller w poezyi swojej jest zawsze daleki od bieżącej polityki i jej wypadków; patryotycznej tendencyi i propagandy, właściwej naszym poetom polskim, u niego nie znać. Ale jak za młodu, do *Don Carlosa*, okazuje się wyraźnie i silnie związanym z kwestyami i dążnościami, panującemi przed Rewolucyą francuską, tak teraz, podczas francuskich najazdów, połączony jest z całem narodowem uczuciem niemieckiem, podziela je, daje mu wyraz, dziełami swemi utrwala je i podnieca. Pośrednio, nie mówiąc ani słowa o Niemczech, ani o Francyi, wybierając przedmioty z obcej historyi, on teraz tem narodowem uczuciem pchnięty, takich szuka przedmiotów do dramatu, których treścią jest bohaterska obrona przeciw zewnętrznemu nieprzyjacielowi. Takim przedmiotem była już *Dziewica Orleańska;* w parę lat później, kiedy cesarska korona na głowie Napoleona i coraz nowe jego w Niemczech kampanie i zwycięztwa wzmogły i oburzenie poety, i ból, i jego troskę o przyszłość, przedmioty takie narzucały się jego wyobraźni z tem większą siłą. Do historyi Dymitra Samozwańca miał pociąg dlatego, że było w niej oswobodzenie od obcego najazdu; a pomiędzy cudownem oswobodzeniem Francyi a tym niewykonanym fragmentem, z tegosamego uczucia i popędu, zrodził się *Wilhelm Tell.*

Rzecz prosta, że tem uczuciem owładnięty, Schiller musiał zarzucić swoją teoryę o wyższości przedmiotów fikcyjnych nad historycznemi. Treść wymyślona przydać mu się nie mogła; oswobodzenie fikcyjne, w jego wyobraźni ułożone, nie znalazłoby wiary, nie poruszyłoby uczucia. Trzeba było zdarzeń powszechnie znanych, rzeczywistych, historycznych.

Takich zaś, do jego celu służących, było bardzo mało. Oswobodzenie Francyi od Anglików już był obrobił; oswobodzenie Niderlandów nie kończyło się jednym doraźnym dramatycznym tryumfem, a jego pierwiastek tragiczny, strona ucisku i nieszczęścia, przedstawione już były przez Goethego w *Egmoncie*. Oswobodzenie Hiszpanii od Maurów?... także dramatycznego pierwiastku miało w sobie niewiele, a prócz tego kto wié, czy Schiller w sercu swojem nie stał w tej sprawie raczej po stronie Maurów, niż po stronie Hiszpanów. W historyi niemieckiej przedmiotu takiego nie znajdował wcale; we włoskiej, w Lidze Lombardzkiej naprzykład, nie szukał go, bo byłby musiał przedstawić Niemców jako najezdzców, Włochów, jako obrońców dobrej sprawy. Ale historya Wilhelma Tella musiała mu się nasunąć i pociągać go do siebie. Jako artystę tem, że kończyła się rychłym, doraźnym, effektowym zwrotem i tryumfem; jako Niemca tem, że bohaterstwo i oswobodzenie tych Szwajcarów, krwią i mową z Niemcami złączonych, było bohaterstwem i tryumfem niemieckim, choć oni przeciw niemieckiemu książęciu walczyli. Niektóre chwile i sytuacye, naprzykład ojciec zmuszony brać głowę dziecka za cel swego strzału, wydały mu się dramatyczne i tragiczne. O mniemanej wyższości przedmiotów fikcyjnych przestał więc myśleć, odłożył ją na bok, a z wielkim zapałem chwycił się przedmiotu historycznego.

Historycznego, czy legendowego tylko? Nowsza krytyka uczy podobno, że rzecz nie dowiedziona, czy był kiedy jaki Wilhelm Tell na świecie, a dowiedziona, że żaden *Landvogt* nie nazywał się Gesslerem, że strzał do jabłka powtarza się w kilku przedwiecznych legendowych podaniach. Za czasów Schillera nikt tego nie mówił, nie przypuszczał, nikt o życiu, osobie i czynach Tella nie wątpił. A zresztą, najuczeńsza i najściślejsza krytyka z całym zasobem argumentów i dokumentów, nie jest i nie będzie nigdy mocną przeciw podaniom, wiekami utwierdzonym i rozpowszechnionym. Dziś nam dowodzą, że wojny Trojańskiej nigdy nie było, a jej wypadki i bohaterowie są mythami, czy nawet allegoryami. Jeżeli nawet krytyka ma słuszność w tem swojem twierdzeniu, to na to nie poradzi, że świat będzie już do swego końca wierzył w wojnę Trojańską i o niej mówił, że Achilles i Hektor, Helena i Paris, Odysseusz, Nestor, Ajaxy, Diomedes, Priam, Kassandra, będą zawsze w wyobraźni ludzkiej stali jak żywe i rzeczywiste osobistości. Podanie i poezya mają swoją moc twórczą. Być może że one stworzyły bohaterów Homera, ale stworzyły ich nieśmiertelnie, tak, że żadne uczone dowodzenie nie oduczy nas wiedzieć o nich i w nich wierzyć. Z Wilhelmem Tellem jest podobnie. Być może, że go nigdy na świecie nie było, ale w wyobraźni i pamięci ludzkiej będzie on zawsze ze swoim synkiem i łukiem, i zawsze będzie żyjącym, powszechnie znanym, jednym z ulubionych typów bohaterstwa, wywołanego uciskiem.

Że się Schiller do jego historyi zapalił, to nic dziwnego; że ją wybrał za przedmiot dramatu i od niej się nie powstrzymał, to jest dziwniejsze. Ze swoim ogromnym i zmysłem i doświadczeniem dramatycznem, powinien był, zda się, po zastanowieniu zmiarkować, że w Tellu był wspaniały materyał na poemat bohaterski, ale nie na dramat.

Cała historya jest w uczynkach zewnętrznych, materyalnych; w uczynkach, do których ludzie są zmuszeni okolicznościami, czasem nawet przypadkami, ale na które ich zamiar i wola, ich namysł i postanowienie, wpływają mało, lub wcale. Jedyny zamiar i postanowienie — sprzysiężenie na Rütli — nie staje się działaniem, nie sprowadza żadnego skutku. Jedyne działanie — strzał Tella — nie wypływa z niego i z niem się nie wiąże; wynika z konieczności obrony własnej, spowodowanej przypadkiem, skoro Tell bez zamiaru, przypadkiem, znalazł się na placu, gdzie był wystawiony kapelusz Gesslera. Jedyny człowiek działający, Tell, działa pod przymusem okoliczności, a nie z własnego wyboru, postanowienia i namiętności. Tej przemiany, tego stopniowania, tej walki uczuć, chęci, interesów, tego przejścia namiętności w postanowienie, a postanowienia w czyn i jego skutki, które w każdym dramacie są samą rdzenią i istotą dramatycznego pierwiastku i zajęcia, tych niema tu wcale, po żadnej stronie. Tell nie ma zamiarów żadnych, do sprzysiężenia nie należy; „jak przyjdzie do działania, niech go wezwą, a stawi się“ — ale aż do tej chwili trzymać się chce na boku. Przy-

padkiem, bez żadnej innej myśli, po prostu dla odwiedzenia teścia, przechodził przez Altorf; przypadkiem, w chwili jego aresztowania, znalazł się tam Gessler. Strzał do jabłka nie wyniknął z żadnego poprzedniego głębszego zamiaru Gesslera; strzał do Gesslera wyniknął z konieczności, bo po odepchnięciu łodzi na wzburzone jezioro, Tell nie miał wyboru, musiał albo sam zginąć z żoną i dziećmi, albo się bronić śmiercią Gesslera. Walka w duszy Tella jest tylko jedna, w jednej chwili, kiedy ma strzelać do jabłka na głowie dziecka; z tym jednym wyjątkiem są tylko same postanowienia, gotowe, narzucone z góry okolicznościami, bez możliwego wyboru z jego strony, i bez walki. A jak niema w nim zamiaru i dążenia do jakiegoś celu, tak niema i namiętności. Jego miłość ojczyzny, jego miłość żony i dzieci, to uczucia jednostajne i jednolite, które się nie zmieniają, nie rosną, nie potęgują, nie dążą, nie walczą, zostają w mierze, od początku do końca tesame, niezmienione w stopniu, ani w kształcie. Po stronie przeciwnej, u nieprzyjaciela, jest taksamo. Gessler jest zły i okrutny, ale jest tak pewien siebie i swojej siły, że się niczego nie obawia, nie działa, mści się i pastwi, ale nie walczy; a w swoich, dwóch tylko, wystąpieniach ukazuje się zawsze w temsamem usposobieniu i położeniu, w tymsamym stanie uczuć i myśli. Wszyscy inni, Stauffacher, Walter Fürst, Melchtal, Attinghausen, i cały zastęp sprzysiężonych, ci mają swój zamiar wprawdzie, ale go nie wykonują; w jedynej chwili dramatycznej, w chwili strzału, a następnie uwięzienia Tella, stoją i patrzą spokojnie, nie próbują nawet ratować go; i znowu niema dramatycznej walki, niema dramatycznych namiętności, są tylko piękne bohaterskie fakta. Dwa czynniki akcyi, sprzysiężenie na Rütli i strzał Tella, idą równolegle do siebie, a od siebie niezależnie, każdy swoją drogą. Jeden nie ma skutków, drugi nie ma przyczyn, prócz przypadkowego zbiegu okoliczności. Do tego dodawszy brak walki i brak osobistych namiętności (na ten ostatni próbuje Schiller radzić, ale bezskutecznie, niepotrzebną miłością Rudenza i Berty), dojdzie się w ostatecznym obrachunku do wniosku, że pierwiastku dramatycznego w tym dramacie niema; a niema go dlatego, że nie było dramatycznego materyału w wybranym przedmiocie. Kto

sobie przypomni, jak rośnie żądza i zamiar w duszy Macbetha, jak w duszy Koryolana bohaterstwo przemienia się w gorycz, a gorycz w występek, jak w Ryszardzie albo w Wallensteinie ścierają się sprzeczne interesa, prawa, natury i namiętności, a potem spojrzy, jak rzeczy odbywają się w Tellu Schillera, ten dostrzeże i zrozumie odrazu różnicę między akcyą dramatyczną, a akcyą poetyczną tylko, choćby najbardziej bohaterską.

Krytyka niemiecka stawia *Wilhelma Tella* bardzo wysoko między dziełami Schillera, czasem przyznaje mu nawet pierwsze miejsce i nazywa jego najpiękniejszem dziełem. Uwodzi ją może cokolwiek uczucie patryotyczne i przywiązanie do poety; miło im myśleć i wierzyć, że jego talent wzbijał się coraz wyżej, aż w ostatniem dziele stanął na swoim szczycie. Że talent Schillera nie słabnął, to pewna; że gdyby dłużej życia, byłby jeszcze zajaśniał dziełami doskonalszemi od wszystkich, jakie znamy, to być może. Ale niemniej *Tell*, choć jest dziełem bardzo szlachetnem, arcydziełem jego nie jest. Jest wspaniałym poematem bohaterskim w formie dyalogowej, ale nie jest dramatem. Wielki przedmiot, wielka sprawa wzięta za treść, podnosi charakter i znaczenie dzieła; ale największa sprawa czy idea, musi w dramacie wcielać się w ludzi, którzy dla niej działają i walczą, za nią zwyciężają lub giną. Społeczeństwo całe bohaterem dramatu być nie może; musi nim być człowiek, który uczucia i dążenia tego społeczeństwa w sobie skupia, wyobraża, za nie walczy. Musi być inny człowiek, albo inni ludzie, którzy wyobrażają dążność i sprawę przeciwną, i tamtemu stają nawspak. Tutaj ten bohater, który wprawdzie zbawia sprawę, ale bez poprzedniego zamiaru i bez walki, ten przeciwnik, który walki nie obawia się i nie odpiera, nie mogą mieć tego dramatycznego charakteru, jaki ma choćby tylko Egmont i Alba u Goethego, król Filip i Poza u samego Schillera. A ci ludzie, którzy wyobrażają właśnie naród, Stauffacher, Fürst, Melchtal i wszyscy sprzysiężeni, ci w swojej bezczynności i jednostajności swoich uczuć i słów, pomimo całej swojej ilości, nie mogą jakością zastąpić jednego tragicznego bohatera.

Kiedy Schiller napisał *Dziewicę Orleańską*, musiał on uczuć trafnym instynktem, że ona nie jest zupełnie tem, czem ją mieć chciał, kiedy ją nazwał skromnie *ein dramatisches Gedicht*, a tą nazwą wyznał, że nie spełnił tych zobowiązań i warunków, jakie mu nakładał dramat w całem znaczeniu i ścisłem pojęciu tego słowa. Przy *Tellu* zastrzeżenia takiego nie zrobił, znać nie czuł jego potrzeby; a jednak zastrzeżenie byłoby tu nie mniej, może więcej niż tam, na miejscu. Zarzucenie subtelnych, a nieco paradoksalnych filozoficznych teoryj było szczęśliwem; powrót do przedmiotów historycznych był szczęśliwym. Ale ten przedmiot nadawał się doskonale do epickiego, mniej dobrze do dramatycznego kształtu; a ta natura przedmiotu odbiła się logicznie na jego wykonaniu. Postacie, główne czy poboczne, kreślone ogólnikowemi, zewnętrznemi, jednostajnemi rysami, w poemacie opowiadającym miałyby zupełnie dosyć życia i fizyognomii; na dramat są zbyt jednostajne, niedość rozwinięte i wszechstronnie pokazane. Tell, prawy, odważny, poświęcający się, bohaterski, kochający swoją ojczyznę; Gessler srogi, podstępny, zły — byliby skończonemi i świetnemi środkowemi figurami; Stauffacher, Fürst i wszyscy inni ze swojemi skargami i naradami byliby na drugim planie doskonałem dla nich otoczeniem. Nawet te epizodyczne postacie kobiece, w dramacie nieznaczące i nie zajmujące, te dobre żony gospodynie i szwajcarki, w scenach opowiadanych na sposób Homera, mogłyby pięknie wyglądać. Podobnie najważniejsze, zwrotne chwile i zdarzenia: burza na jeziorze, Tell rozwiązany z powrozów, dobijający z łodzią do brzegu, a potem odpychający ją na wolę wiatrów i fali, to wszystko opisane wprost przez poetę, wyglądałoby piękniej, niż w zawsze długiej, a zawsze nieco zimnej, dramatycznej narracyi. Natura i charakter epicki przedmiotu wpływa nawet na szczegóły, na sposób mówienia tych figur, które, mianowicie w scenach spokojnych, domowych, mówią tak jak bohaterowie Homera, podobnie, tylko poważniej i o oktawę wyżej, jak się mówi pod Złotym Lwem u rodziców Hermanna. Akcya sama odbywa się w szeregu scen odrębnych, równoległych, od siebie niezależnych, które razem składają obraz ucisku, gwałtów i nieszczęść całego kraju, ale z których każda jest raczej ustępem, czy epizodem opisowego poematu, niż sceną dramatu.

Daje się to widzieć najwyraźniej w pierwszym akcie, w expozycyi.

Kurtyna się podnosi: nad jeziorem rybak, na polanie pasterz, na skale strzelec, każdy po kolei śpiewa piosnkę — trzy zwrotki, każda z innego tonu. Wiersze są bardzo ładne, ale trzydzieści sześć wierszy w śpiewie, jako początek dramatu, kiedy widz niecierpliwie chciałby się dowiedzieć, co się tu dzieje czy dziać pocznie, to cokolwiek długo i cokolwiek dziwnie. Potem różne oznaki zbliżającej się burzy: i dopiero początek rzeczy, pierwszy obraz krzywd i zbrodni. Baumgarten, który broniąc czci swego domu, zabił jakiegoś cesarskiego starostę, a teraz ścigany błaga o ratunek, o przewóz na drugą stronę jeziora. Burza, niebezpieczeństwo zbyt wielkie, przewóz niemożliwy, a każda chwila zwłoki grozi śmiercią ściganemu. Na jego szczęście zjawia się przypadkiem Tell; a gdy rybaka do niebezpiecznej żeglugi nakłonić nie zdołał, sam rzuca się w imię Boże do łódki, i odbija. Jaki śmiały ten Tell i jaki dobry! I jak te dwa główne rysy wystarczyłyby na żywą charakterystykę bohatera epopei. Nawet to wszystko, co on mówi, mogłoby żywcem, bez zmiany, być przeniesionem w taki poemat. Odpłynęli! w tej chwili dopada pogoń, a nie znalazłszy tego, którego szuka, mści się na tych, których zastaje, i na ich dobytku; zabija trzody pasterza, puszcza z dymem chatę rybaka. Tak się dzieje nieszczęśliwym Szwajcarom.

A dalej? Zmiana dekoracyi i nowa illustracya tego stanu rzeczy. Stauffacher, zamożny, poważany, rozważny, w rozmowie z żoną. Ta żona wymawia mu, że przed nią kryje swoje troski, a przecież i żoną jest, i Szwajcarką, i godną jego zaufania. Podobnie, tylko piękniej, robi wymówki Portia Brutusowi u Szekspira. Ale jeżeli Rzymianka sądzi się w prawie dzielenia trosk męża i jego tajemnic, a do kierowania jego działaniem praw sobie nie rości, to dzielniejsza od niej Szwajcarka wprost zapytuje męża, czemu bronić się nie próbuje, ani on, ani drudzy, i dowodzi, że bronić się można. Mąż, dumny, że ma w niej takie wsparcie i natchnienie, obiecuje pójść, naradzić się z przyjaciółmi. To

pierwszy zaród, czy znak, późniejszego sprzysiężenia; drugi nowy czynnik położenia. A tymczasem do brzegu dobił Tell z ocalonym Baumgartenem, i pokazuje mu zdaleka dom Stauffachera jako przytułek, jego jako pewnego opiekuna. Sam znika. Jakto? czy nic nie powie? czy ta myśl, którą Stauffacher obraca w głowie, nie udzieli się i jemu? Czy zamiar przyszłego powstania nie określi się jaśniej przez spotkanie i rozmowę tych dwóch ludzi? czy bohater sztuki i przyszły zbawca Szwajcarów będzie obcym ich począć się mającemu działaniu? Tak jest; ale to trochę dziwne dla widza lub czytelnika, który przypuszczał i spodziewał się, że Tell będzie duszą i sprężyną wszelkiego działania, że bez Tella nic się w dramacie nie stanie i nie obejdzie.

I znowu po jednej scenie zmiana, i znowu inna strona rzeczy, inny przykład ucisku i gwałtu.

Na placu w Altorf muruje się twierdza, *Zwing Uri* ma się nazywać; postrach ludności, która własnemi rękami musi na nią znosić cegły i belki; lochy pod nią takie, że kto się w nie dostał, już świata Bożego nie ujrzy. To — to przemoc w strasznem, ale prostem jeszcze wykonywaniu swojej bezkarności. Ale jest coś gorszego — dziwactwo, kaprys, szaleństwo przemocy, głupie jak koń Caliguli, a obydniejsze i podlejsze od prostego okrucieństwa, bo połączone z urąganiem, z poniżeniem zwyciężonego. Okrucieństwo nie traci przy tem swoich praw, jest, grozi śmiercią i groźbę wykona bez wahania i litości; ale własną satysfakcyę podnosi, własny apetyt podżega i zaostrza tem, że nieszczęśliwych upokorzy, a może upodli. To slawny kapelusz Gesslera, wniesiony na plac, i zatknięty na wysokiej tyce. Kto mu się nie pokłoni, będzie buntownikiem, i uwięzionym, albo straconym. Ogłasza to herold urzędownie, uroczyście; lud szemrze, ale cicho, nieznacznie. Na boku krótka rozmowa Stauffachera z Tellem. Tamten w oburzeniu swojem próbuje namawiać do wspólnego oporu, ten odpowiada, że jedyną obroną jest cierpliwość i milczenie. Jeden przekłada, że połączonemi siłami przecie coś zrobić można, drugi odpowiada, że tęgi człowiek najchętniej i najsilniej działa sam. „Dajcie mi spokój z waszemi naradami; jak przyjdzie do czynu, to Tell się znajdzie.“ I rozchodzą się w różne strony, i w różne drogi postępowania: jeden, żeby gotować sprzysiężenie, drugi, żeby milczeć i czekać. Ten zbawca dotąd o swojej wielkiej roli nie myśli. Czy może wie, że okoliczności same dadzą mu ją w rękę? Może tak; ale ta bezczynność, ten brak zamiaru i przedsięwzięcia w bohaterze dramatu jest znowu dość dziwny.

Z rusztowania spadł murarz. Zbiegowisko, przestrach; czy zabity, czy jeszcze żyje? Na ten zgiełk wpada Berta, zrywa z siebie klejnoty, każe wołać lekarzy, ratować nieszczęśliwego. Co to za Berta? To jest panna, przeznaczona na to, żeby naprzód reprezentować w dramacie konieczny pierwiastek miłości, powtóre, żeby dodała cokolwiek pierwiastku dramatycznego. Kollizyi, walki uczuć i obowiązków, historya Tella dostarczała poecie tak mało, że chciał na ten brak jakoś zaradzić. Pomyślał, że panna, urodzeniem i położeniem należąca do strony austryackiej a zakochana w Szwajcarze, że młody Szwajcar, który z tej miłości odstępuje swoich a trzyma się nieprzyjaciela, że nawrócenie jego na drogę honoru i obowiązku przez tę ubóstwianą nieprzyjaciółkę wreszcie, to będzie sytuacya dramatyczna, to będzie w braku innej jakaś przecie kollizya. Dlatego jest Berta i Rudenz. Środek, może logicznie wymyślony, w wykonaniu zawiódł. Berta i Rudenz, ta ostatnia para Schillerowskich kochanków, jest zarazem ze wszystkich najbledszą, najbardziej pozbawioną indywidualności. Oboje należą do tej rodziny kochanków, której świetnemi poetycznemi typami są Max i Tekla; ale do tamtych podobni są tak, jak odbicie tęczy do tęczy prawdziwej. Równie obojętnych, równie konwencyonalnych kochanków trudno jest znaleźć, a szukać trzeba daleko, gdzieś w młodocianych dziełach Schillera. Nie w *Don Carlosie*, ma się rozumieć, ani nawet w *Kabale;* Ferdynand i Luiza i sytuacyą, i indywidualnością swoją, zwłaszcza Luiza, są od tych nierównie bardziej zajmujący. Burgognino i Berta z *Fieska* są tacy, z tą przecie różnicą, że tamta Berta przechodzi przez wielkie nieszczęście, siedzi w lochu pod czarną zasłoną, i w braku czego lepszego, tem przynajmniej wbija się w pamięć. Berta z *Tella*, pomimo całej swojej wzniosłej szlachetności, nie utkwi w pamięci niczem; a Rudenz, pomimo swojej niby dramatycznej sytuacyi zbłąkanego i później nawróconego, choć mówi więcej, jest tak

konwencyonalny i nieznaczący jak Burgognino, albo jak ów niepotrzebny Lionel z *Dziewicy Orleańskiej*.

I jeszcze raz zmiana dekoracyi, i jeszcze w czwartej scenie czwarty obraz ucisku. W domu Waltera Fürsta ukrywa się młody Melchtal. Jakiś pachołek starosty zabierał mu woły z pługa; wybił pachołka i uciekł. Myśli, że siebie tylko musi chronić przed zemstą. Ale zemsta dosięgła go gorzej, okrutniej. Za *bunt* syna wpadli żołdacy do chaty starego ojca, wyłupili mu oczy, z chaty wypchnęli; z jednym kijem i bez oczów ojciec poszedł żebrać. Rozpacz syna wybucha rzewnemi pięknemi słowy, a jego nieszczęście jest tą kroplą, która przelewa czarę cierpliwości i niegodziwości. Stauffacher, Fürst, młody Arnold sam, rozejdą się po górach i spróbują, czy nie da się co zrobić. Za kilka dni spotkają się na umówionem miejscu, które się nazywa Rütli. Zrobił się więc pierwszy krok do dalszej akcyi, a z tem kończy się pierwszy akt i expozycya. Sceny, z których ona się składa, są każda w sobie bardzo piękne; czytają się z najszczerszem podziwieniem dla poety—na scenie widzą się może z mniejszem. Ale tych obrazów kilka, które mają się dopełniać i złożyć razem expozycyę dramatu, a które następują po sobie, ale organicznie z sobą połączone nie są i logicznie z siebie koniecznie nie wynikają, to expozycya długa, powolna, i mimo całej piękności scen, nie dramatyczna. Tych rysów szybkich, śmiałych, a głębokich, jakiemi Schiller kreśli w pierwszym akcie *Wallensteina* podstawę i przyszły kierunek swojej akcyi, wzajemne stosunki osób, ich cel, dążność i naturę, tych tutaj niema. Szerokim powolnym prądem zaczyna się toczyć ta sprawa, jakżeby płynąć miała poważnie i spokojnie przez dwadzieścia cztery pieśni bohaterskiego poematu. Szybko, z ponurym szumem wichrów, pędzić i zbijać się zwykły, i powinny, złowrogie chmury brzemienne gradami, grzmotami i piorunami dramatu. Nawet gdzie burz i gromów niema, jak w *Ifigenii* lub w *Tassie* Goethego, sytuacya ogólna i indywidualność działających osób, zaznaczają się silniej, dobitniej i raźniej od pierwszych scen, niełedwie od pierwszych słów. Tutaj, gdzie akcya jest obfita w zdarzenia, gdzie zdarzenia są burzliwe, gwałtowne, gdzie liczba osób wielka, ten żywszy prąd, ta charakterystyka szybka a głęboka, ta dramatyczna elektryczność w powietrzu, byłaby oczywiście bardziej potrzebna, a nie dosyć czuć się daje.

Początek drugiego aktu nietylko nie przynosi jej więcej, ale raczej osłabia i rozwiewa tę niewielką, jaką nagromadził akt pierwszy. Stary Attinghausen, patryarchalnie otoczony rolnikami i pasterzami swoich włości, poufale pije z nimi z jednego kielicha; młody Rudenz, jego siostrzeniec i spadkobierca, wzdryga się widocznie na tę zażyłość z pospólstwem. Niebawem zostają sami, i zaczyna się długa scena, w której stary upomina, prosi, przekłada, przypomina obowiązki, tradycye, godność domu i wierność ojczyznie, a młody, olśniony blaskiem rycerstwa i dworu, odpiera od siebie przestrogi i prośby, chce się trzymać cesarza i w jego służbie szukać szczęścia i chwały. Zwłaszcza dosłużyć się Berty! myśli, że tym sposobem otrzyma jej rękę od opiekunów czy krewnych. Oba mówią bardzo dobrze; stary patryarcha wymownie i patetycznie w imię honoru, obowiązku i ojczyzny: młody rycerz rozumnie, choć wykrętnie, broni złej sprawy cesarza i swojej własnej sprawy sercowej. Ale choć pięknie mówią, oba niecierpliwią trochę i drażnią. Miłość młodego Rudenza zasługuje, wierzymy, na wszelkie współczucie; ale sprawa Szwajcarów budzi go więcej, i o tej chciałoby się usłyszeć coś więcej, jak z ust starego barona najsłuszniejsze dowodzenia, że ona jest słuszną i dobrą. Taki epizod miłosny mógłby wprawdzie nie szkodzić sprawie ważniejszej, a choćby szkodził, mógłby być szczęśliwym błędem, gdyby swoją pięknością, swoją poezyą, opanował uczucie i wyobraźnię czytelnika. Ale na to trzebaby, żeby Rudenz był kochankiem jeżeli nie takim jak Romeo, to przynajmniej takim jak Max. Jemu do tego daleko, i dlatego ze swoją miłością, ze swoją rycerską ambicyą, dworską próżnością, i polityką uległą, zawadza tylko, przewleka, powstrzymuje bieg sztuki, i korci czytelnika, któremu pilno do rzeczy ważniejszych i ciekawszych.

Ale nareszcie przychodzi czas i na te. W drugiej scenie tego aktu jest sławne sprzysiężenie na Rütli.

Nocą, tajemnie, górskiemi przesmykami, schodzą się pomału z trzech stron. Z Unterwalden naprzód, z młodym

Melchtalem na czele. Czekają, słuchają; po jakimś czasie nadchodzi kanton Schwyz, prowadzony przez Stauffachera. Na Uri trzeba czekać dłużej, bo ma drogę najdalszą. Nowe czekanie, z którego korzysta Melchtal, żeby opowiedzieć, jak odszukał swego nieszczęśliwego ojca, jak na jego widok na nowo przysiągł zemstę wrogom, jak potem całe Unterwalden zeszedł i poruszył, a wreszcie w przebraniu dostał się do twierdz Gesslera i rozpoznał, jak je napaść i wziąć można... Piękne to wszystko, i w poemacie opisowym wyglądałoby zapewne świetnie, ale w dramacie za długie, za powolne, gadania i opowiadania za dużo; trzebaby jakiegoś czynu, jakiegoś faktu, a tego jak niema, tak niema. W końcu staje i Uri na miejscu, i zaczyna się narada. Ze ścisłem zachowaniem tradycyjnych form i zwyczajów odwiecznych wieców, ustawia się koło: Stauffacher w środku zagaja rzecz, od przypomnienia praw przyrodzonych i poprzysiężonych, opowiada historyę kantonów od początku, przytacza, że nieraz już stawiały cesarzowi opór, kiedy ich prawa chciał gwałcić, i kończy przemowę bardzo pięknem, uroczystem wezwaniem do powstania: *Nein, eine Grenze hat Tyrannen macht* etc. Potem narada jak i kiedy: postanowienie, żeby czekać świąt Bożego Narodzenia, jako pory najdogodniejszej, i przysięga.

Bardzo to piękne, niezaprzeczenie; ale... ale cokolwiek długie, i, co dziwniejsza, cokolwiek zimne. Ta nienawiść nieprzyjaciela nie jest dość namiętna, to oburzenie nie dość gorzkie, to pragnienie wolności nie dość potężne. Może dlatego, że Schiller znał tylko najazd, a nie znał stałej niewoli, ale dość, że takich głębokich, wstrząsających i rozdzierających tonów nienawiści i boleści, jakie są w *Wallenrodzie*, w *Irydionie*, w *Przedświcie*, w *Lilli Wenedzie*, tu nie słychać. Ta zmowa, ta przysięga, wydaje się cokolwiek akademiczną, doskonale wyrozumowaną i wymyśloną, ale ognia i zapału nie dosyć, nie dosyć łez i gniewu w głosach, krwi i zbrodni w pamięciach, wzniosłego popędu i namiętnej miłości w nadziejach i zamiarach. Tasama przysięga w muzyce Rossiniego robi wrażenie głębsze, potężniejsze, silniej wstrząsa uczuciem do dna, a owłada wyobraźnią i wbija się w pamięć. Czy dlatego, że Włoch — ówczesny — mógł to uczucie mieć w potędze wyższej, niż Niemiec z napoleońskich czasów? Włoch? zapewne; ale Rossini ze swoją naturą i kierunkiem życia, czy bardzo się temi uczuciami dręczył? Raczej będzie to może ten powód, że muzyka z natury swojej daje uczuć sytuacye dramatyczne ogólnem wrażeniem tylko, i tonami swemi mogła ogólnie, ale z całą mocą oddać co było rozdzierającego w uczuciu, potężnego w porywie tych Szwajcarów, tragicznego w ich położeniu. Poezya dramatyczna, która musi wnikać w tajniki i odcienia dusz, i oddaje je dobitnie, wyraźnie, szczegółowo, ta w tych naradach i przysięgach nie znajdowała dla siebie dość dramatycznego pierwiastku. Muzyka ogólnie, ale potężnie i zupełnie objęła i oddała wszystkie łkania i wszystkie grzmoty, jakie w tej chwili łączyły się w duszy szwajcarskiej w akkord tej przysięgi; poezya została poniżej swego zadania, może dlatego, że dla jej środków i warunków scena nie była dość dramatyczną.

Swoją drogą, poeta polski, byłby tej scenie może lepiej podołał. Wreszcie uwaga, która się nasuwa nie po przeczytaniu drugiego aktu, ale po przeczytaniu całego dzieła; zarzut ważny przeciw budowie i organicznej jedności tego dzieła. Jest sprzysiężenie trzech kantonów: rzecz uroczysta, wielka; coś z niej wyniknie, coś koniecznie wyniknąć powinno! Tymczasem dzieje się inaczej. Przysięga na Rütli nie wywiera żadnego wpływu na dalszą akcyę. Co się stanie, to stanie się bez niej, mimo niej, obok niej, ale nie przez nią, nawet nie z jej pomocą. Bo i po śmierci Gesslera nawet, kiedy Szwajcarzy burzą zamki i twierdze, to popęd do tego biorą nie ze swojej przysięgi na Rütli, tylko z uwięzionej Berty, którą trzeba odnaleźć i oswobodzić!

Zbliża się chwila stanowcza. W początku trzeciego aktu istna idylla. Przed domem Tella bawią się dzieci, żona przędzie, on sam zajęty ciesiołką. Starszy synek zepsuł sobie łuk, prosi ojca, żeby mu go naprawił; ojciec nie chce, „dobry strzelec powinien sobie sam dać radę.“ Z tych słów, z tej spokojnej domowej sceny wieje jakiś daleki wietrzyk z Pylos, albo z wybrzeża Feaków — może z tych winnic nad Menem czy Neckarem, wśród których stoi dom Hermanna, a idzie droga Doroty. Kiedy matka miesza się do rozmowy, kiedy dla dzieci pragnie spokojnego życia, a mężowi łagodnie wymawia, ża się zbyt łatwo dla drugich naraża, kiedy

on równie łagodnie tłómaczy się obowiązkiem bliźniego, współziomka i mężczyzny, w tym spokoju, w tych słowach i naturach prostych jest jakiś oddźwięk liry Homera, odblask jego kolorów. Tylko przeczuciowy niepokój żony i matki, z jakim Jadwiga prosi męża, żeby nie chodził do Altorf, przynajmniej nie dziś, kiedy srogi Gessler ma tamtędy przejeżdżać, rzuca promień smutnego światła na pogodną scenę, i ostrzega, że stać się może coś złego. Czy Tell to przewiduje? czy wybierając się w odwiedziny do teścia, wié, że się nie pokłoni przed kapeluszem? czy chce wywołać jakieś starcie? Z pewnością nie; bo gdyby przewidywał starcie i niebezpieczeństwo, narażałby się na nie sam, nie brałby dziecka w tę drogę. Tell wié zapewne, że swego kapelusza przed tamtym nie zdejmie, jeżeli go na swojej drodze napotka; ale nie przewiduje, nie rozumuje, nie zdaje sobie sprawy z niebezpieczeństwa. Zapytany, odpowiedziałby, że plac ominie, albo że uwagi na siebie nie ściągnie. Z lekkiem sercem, i bez zamiaru, idzie ku strasznemu przeznaczeniu.

Niestety nie dojdzie do niego odrazu i prosto. Pomiędzy niego a jego przyszłość wsuwa się Rudenz i Berta, i czytelnika, którego cała uwaga i współczucie wytężone są w stronę Tella, zmuszają, żeby wysłuchał ich czułej a długiej rozprawy. Są oni na jakiemś polowaniu, z Gesslerem i całym jego orszakiem, a Berta, niemniej przemyślna, jak wzniosła, powiedziała sobie, że to sposobność jedyna, żeby z ukochanym rycerzem rozmówić się bez świadków. Korzysta ze sposobności, odbija się od polowania, zbacza gdzieś między skały, a gdy Rudenz naturalnie idzie za jej śladem, rozrachowuje mu sumienie. On, Szwajcar, sprzeniewierza się sumieniu i honorowi, siebie upadla, kiedy staje po stronie ciemięzców; ona takiego kochać nie może, choć zresztą kochać go byłaby skłonna i gotowa. Nieszczęśliwy Rudenz w wielkiem pomięszaniu i frasunku. On myślał, że tym sposobem zdobędzie Bertę, dla jej miłości służył nieprzyjacielowi przeciw swoim, a tymczasem pokazuje się, że ta droga wiedzie go od celu, a nie do celu! Pogodzili się naturalnie. Rudenz przyrzekł poprawę, pod wpływem wzniosłych słów Berty uczuł nawet w sercu patryotyzm szwajcarski i wielką miłość wolności... szczęściem myśliwi dali się słyszeć w pobliżu, i przerwali schadzkę, a położyli koniec scenie, która czytelnika musi niecierpliwić nierównie jeszcze bardziej, niż rozmowa Rudenza ze starym wujaszkiem.

I nareszcie, w końcu trzeciego aktu, pierwsza scena dramatyczna; pierwsza, i jedna z bardzo rzadkich, a podobno jedyna. Na środku placu kapelusz na tyce, pod nim warta; dobra, krótka rozmowa żołnierzy, z których jeden oburza się na niegodną służbę, jaką mu pełnić każą. Kilka kobiet patrzy na kapelusz i śmieje się bezkarnie; one nie noszą czapek, zdjąć ich nie mogą, im warta nie może nic zrobić. Nadchodzi Tell z synkiem w obojętnej spokojnej rozmowie, spostrzega kapelusz, chce przejść prędko — żołnierz zagradza mu drogę halabardą, i chwyta. Zbiegowisko, prośby, namowy, tłómaczenia i wymówki przed wartą... nieszczęście chce, że w tej chwili nadjeżdża Gessler.

„O tym strzale wieki będą mówiły,“ powiada słusznie jeden z żołnierzy. Zdarzył się on, czy się tylko z ludzkiej wyobraźni zrodził — jest i zostanie zawsze jednym z najbardziej typowych, najdoskonalszych, najbardziej o pomstę wołających gwałtów, jakie przemoc zadaje ludzkiej naturze i boskiemu prawu. Idealny w swoim rodzaju, i drugi raz może niedościgniony, pomysł Gesslera jest podobny do tysięcy i milionów okrucieństw mniejszych zapewne, ale niemniej wołających o pomstę do Boga. Kazać ojcu strzelać do własnego dziecka, to tak straszne, że natura ludzka, nawet najbardziej zepsuta, nie łatwo posunie się do takiej zbrodni. Ale przybliża się do niej nieraz. Naprzykład, kto matkę doprowadza do takiej rozpaczy, że niemowlęciu głowę o mur roztrzaska, byle je od chrztu w fałszywej wierze ocalić — czy taki o wiele od Gesslera lepszy? czy nie zupełnie do niego podobny? A pod tą doskonałością okrucieństwa i zbrodni cały tłum, całe pospólstwo tych mniejszych, jak zatykanie dzieci na bagnety i rzucanie ich w ogień, jak wydzieranie ich rodzicom nie z ciałem tylko, ale i z duszą... Gessler jest ideałem zapewne, ale i typem — i Schiller miał zadanie jedno z najszlachetniejszych, najwznioślejszych, jakie poeta miał kiedykolwiek, pokazać w tym człowieku i w tej scenie całe bezdenne, bezmierne, bezgraniczne szatańswo przemocy.

23

Wykonał je, jak mu przystało: jak mistrz, jak człowiek wielkiego serca, jak Schiller.

Wrażenie okrucieństwa podniesione jest tą zimną krwią, tą flegmą chytrą a podłą, która jest cechą złości Gesslera. Wściekły furyat byłby nie tak okropny, jak ten zimny płaz, szczęśliwy, że może się za swoją złość i podłość mścić na lepszych od siebie; a stopniowanie wrażenia wykonane jest z tą umiejętnością, na którą składa się i dramatyczny zmysł Schillera, i jego wielkie doświadczenie. Zrazu to tylko zwykły strach, który Tell stara się pokrywać; udaje sam przed sobą, że nie przypuszcza nic złego. W najgorszym razie może mu grozić więzienie, a i od tego przecież wyprosić się można błahością winy i brakiem zamiaru. Pierwsze poufałe pytania Gesslera mogą go utwierdzić w tej nadziei. Spokojnie, zwolna, flegmatycznie, pada rozkaz strzelania do głowy dziecka — jak piorun, któryby padł cicho bez burzy i grzmotu. Tell zrazu nie rozumie, potem nie wierzy, potem nie chce. Raczej śmierć. „Zabij mnie, ale głowy dziecka na cel nie wezmę.“ Zabić Tella? cóż to za sztuka, i co za przyjemność! Gessler jest smakoszem, i jest artystą w swoim rodzaju, i swoje rozkoszne użycie mieć musi. „Jeżeli nie strzelisz, zginiesz, ale nie sam, tylko z synem.“ Tell wie, że to nie marna groźba, że to prawda, że co rzekł to zrobi, i teraz już wyboru niema! musi własną ręką na życie dziecka godzić, żeby je od śmierci ocalić. W tem jedyna nadzieja ocalenia: on może cudem trafić w jabłko a nie w dziecko, Gessler z pewnością dziecka nie chybi.

Tell mówi bardzo mało, bardzo krótko, bardzo prostemi słowy; nie opisuje tego co czuje, i słusznie. Dla aktora tylko zadanie ogromne, oddać grą całą tę straszliwą walkę, która się nie wyraża w słowach. Chłopiec się nie boi, na prawdę. Tak podziwia tego ojca, tak wierzy, że może i zdoła co zechce, tak wierzy, że ojciec jemu nic złego zrobić nie może, że uczucia niebezpieczeństwa nie ma, pewien jest, że o jego życie nie idzie. Ojciec zrywa się, gotuje się, upuszcza łuk w mdłości — zgroza, prośby, błagania. Melchtal chce bronić, ale wszyscy są bez broni. Berta błaga, Walter Fürst rzuca się na kolana, ksiądz grozi sądem Bożym. Gessler do wszystkich innych dodaje sobie rozkosz urągania, kiedy, jak żydzi na Golgocie, mówi do Tella: „Ratowałeś innych, wyratujże teraz sam siebie.“

Chwila stanowcza nadchodzi. Ze względów scenicznego złudzenia, poeta musiał odwrócić uwagę i wzrok widza od Tella; strzał musi być udany, jabłko przestrzelone musi być sztuką jakąś nieznacznie podrzucone. Gdyby oczy i uwaga były wytężone na Tella i jego łuk, ta sztuka, to konieczne teatralne oszukaństwo, mogłoby się stać widocznem, a zepsute złudzenie osłabiłoby wrażenie. Schiller robi więc bardzo roztropnie, że w chwili, kiedy Tell łuk naciąga i mierzy, zmusza widza, żeby patrzał na Gesslera, żeby uważał, co się koło tego dzieje i mówi. Szkoda tylko, że nie mówi Melchtal, lub Walter Fürst, ale Rudenz. Rudenz jest przejęty zgrozą, jak wszyscy; przyrzekł wreszcie Bercie, że zerwie swoje pęta, a Schiller chce tę nieznaczącą figurę zrobić zajmującą i nadać jej rozmiary ile być może bohaterskie. Mówi więc Rudenz, i trzeba mu oddać sprawiedliwość, że mówi śmiało, zapomina o wszystkich względach, naraża się na gniew i zemstę Przerywa mu krzyk... Jabłko spadło, dziecko nietknięte!

Po osłupieniu trwogi i zgrozy, wybuch radości; Bóg się zmiłował, zrobił prawie cud, rzecz skończona! I teraz dopiero to, co najgorsze, najpodlejsze.

Gessler zaręczył Tellowi życie, jeżeli trafi do jabłka, i Gessler, rycerz, porządny człowiek, szanuje swoje słowo, i dotrzyma. Ale wolności mu nie przyrzekał, i bez skazy dla swego sumienia i honoru, może go zamknąć w więzieniu na całe życie. Szczera, łatwowierna odpowiedź Tella, zapytanego, na co miał drugą strzałę w pogotowiu, jest zapewne pretekstem tylko, choć pożądanym; i bez tego nie byłby go Gessler z rąk swoich wypuścił. Knechty wiążą Tella, lud stoi bezradny i osłupiały, scena kończy się bardzo prędko. I tu jedna uwaga. Dobrze jest, że wszyscy którzy tam są, nawet podkomendny Gesslera Harras, robią co mogą, żeby przeszkodzić zbrodni; ale dlaczego milczą na podłość, na podejście, które jest oprócz tego i okrucieństwem podniesionem do wyższej potęgi? Rudenz, Berta, Szwajcarzy, Harras, wszyscy, zdawałoby się, powinni teraz dopiero wybuchnąć; i jeżeli swojej wzgardy wyrazić nie mogą, to przynajmniej

pluć nikczemnikowi w oczy. Oni milczą. Gessler odchodzi spokojnie, bez jednego słowa wyrzutu, czy groźby; o prawach Szwajcarów coś słyszy, o swojej podłości nic. Rudenz i Berta odchodzą za nim w orszaku; Tella nawet knechty żałują, ale uprowadzają. To zakończenie nie jest na wysokości wspaniałej sceny.

Jest ona wspaniała, to pewna. A jednak, czy rozpacz, czy wściekłość, czy zgroza, nie mogłyby mówić potężniejszym, żałośniejszym tonem? Znowu przypomina się Rossini, i nasuwa się pytanie, czy w jego muzyce scena ta nie jest bardziej tragiczna i rozdzierająca? Czy ona nie wyraźniej, nie dramatyczniej od słów Schillera daje uczuć, co się dzieje w duszy tego ojca, udręczonego, jak może żaden na świecie? Przypominamy mianowicie to, co Tell przed samym strzałem mówi do syna: *Resti immobile.* Są cierpienia, których sztuka ludzka nie może ufać sobie, że odda w całej ich strasznej męczarni. Malarz grecki nie był pewien, czy zdoła godnie oddać wyraz ojca przy ofierze Ifigienii, i zasłonił togą twarz Agamemnona. Gluck musiał taksamo sobie nie dowierzać, skoro w *Ifigenii w Aulidzie,* ojciec z córką nigdy się razem na scenie nie schodzą. Schiller, pisząc *Tella,* nie mógł uniknąć strasznej sceny, bo bez niej nie byłoby *Tella.* Ale choć pojął i wykonał ją wspaniale, jak mistrz, czy wydobył z niej cały zasób i całą potęgę boleści, jakie w niej tkwiły? Szekspir byłby tu z pewnością znalazł jedno z tych swoich słów rozdzierających, które wieki powtarzają, tak jak powtarzają historyę Tella. Scenę Schillera podziwia się najszczerzej i gorąco; ale takiego wielkiego słowa z niej się nie wynosi i nie pamięta na zawsze.

I w tem miejscu jedno wspomnienie. Słowacki ze swoją dziwną zdolnością czy zwyczajem przejmowania i przerabiania sytuacyj, które go w cudzych dziełach wzruszyły, powtórzył w *Lilli Wenedzie* strzał Tella, z tą odmianą, że nie ojciec do syna strzałą, ale syn mierzy do ojca toporem. Pomysł jest oczywiście zapożyczony, od Schillera wzięty. Ale w wykonaniu, w tem co mówi ten nieszczęsny syn, w tem co mówi Lilla, czy niema więcej żałości, rozpaczy, odwołania się do Boga przeciw okrucieństwu ludzi, aniżeli w tem, co u Schillera mówi Tell, Rudenz, Berta i wszyscy Szwajcarzy?

Słowackiemu, jako poecie, do Schillera daleko, ale był Polak i pewne rzeczy mógł czuć żywiej — i lepiej rozumieć.

Po tych okropnościach, początek czwartego aktu, ze swoim charakterem smutnym, ale spokojnym, stanowi piękny effekt przeciwieństwa i daje chwilę wytchnienia, wypoczynku. Na brzegu jeziora rozmowa o tem, co się stało w Altorf, między rybakiem a przechodzącym podróżnym. Nad jeziorem zbiera się burza, i nad krajem także. Tell w kajdanach, stary Attinghausen w konaniu; gdzie szukać pomocy, kto poratuje? Rybak w rozpaczy wzywa burzę, żeby szalała, pioruny, żeby strzaskały szczyty gór, wody, żeby wystąpiły z brzegów — niech się lepiej świat zawali, jeżeli ma być taki, jak jest. Burza, jakżeby mu chciała być posłuszną, szaleje coraz gorzej! świata nie zaleje, ale pochłonie ten biedny statek, co tam na jeziorze nurza się w falach i pędzi na skały; nieszczęśliwi ludzie, muszą zginąć! Syn rybaka patrzy, zdjęty litością i strachem, patrzy... i poznaje statek Gesslera! Sprawiedliwe sądy Boże! Dosięgły go prędko. Rybak nie pozwala synowi modlić się o ratunek dla zbrodniarza — ale syn modli się za Tellem, który także na tym statku ma zginąć. Patrzy: statek minął jedną skałę, nie rozbił się — minął drugą — pędzi ku trzeciej, najniebezpieczniejszej... Wtem zjawia się jakiś obcy człowiek, pada na ziemię, całuje ją, wznosi ręce do nieba... to Tell! .Opowiada tedy, jak statek miał już zatonąć, przewoźnicy stracili głowę, może Tell potrafiłby jeszcze ratować... rozkuty, ujął ster, zbliżył się szczęśliwie do lądu, wyskoczył, a Gesslera nogą pchnął na wodę. Opowiadanie jest piękne; ale ta burza, to niebezpieczeństwo, ten skok wreszcie i to odepchnięcie statku, opowiedziane szeroko w poemacie opisowym, byłoby niewątpliwie obrazem żywszym, bardziej przejmującym.

A teraz Tell niema wyboru. Jeżeli Gessler nie utonął w jeziorze, to pierwszym jego czynem po wylądowaniu będzie zemsta: śmierć nie samego Tella, który zresztą może się kryć w górach, ale jego żony, dzieci, krewnych, przyjaciół, wszystkich. W ich obronie Tell musi Gesslera zabić. Pyta o najbliższą drogę do Küssnacht, którędy tamten przejeżdżać musi, i znika, zapowiadając, że niebawem dowiedzą się o nim więcej. Już wie co zrobi, i idzie to zrobić.

Ale między zamiarem i wykonaniem nowa zwłoka, nowa scena wtrącona. Stary Attinghausen umiera, otaczają go wszyscy sprzysiężeni. On pyta o Rudenza, chciałby go jeszcze zobaczyć; Rudenza niema. Na pociechę opowiada Stauffacher, jak młody rycerz stawił czoło Gesslerowi. Przerywa scenę żona Tella, która dopiero usłyszała o strzale męża i o uwięzieniu. Przywitanie z synem, rozpacz, żal do męża, że mógł strzelać, żal do wszystkich, że go nie obronili. Umierający przebudza się z krótkiego snu, i teraz, żeby umarł spokojnie i słodko, Walter Fürst uwiadamia go o sprzysiężeniu trzech kantonów, o zamierzonem powstaniu. W proroczem jakoby natchnieniu i jasnowidzeniu, przepowiada konający starzec, że kiedy się lud sam zerwie do obrony, i obroni, to nowe życie zakwitnie na gruzach, przykazuje jedność, i umiera.

Na to wpada Rudenz, zapóźno. Żal, skrucha, przysięga wierności; wreszcie nowy powód rozpaczy i zemsty. Berta zniknęła! Gessler zamknął ją na jednym ze swoich zamków i chce zmusić do małżeństwa z jednym ze swoich popleczników. Ten Rudenz nie zrozumie tego nigdy, że on ze swoją osobą, skruchą, poprawą, miłością, i Bertą, nie obchodzi nikogo nic! Darmo; trzeba się uzbroić w rezygnacyę i cierpliwość. Ale jest inna kwestya, której przy całem zastanowieniu rozwiązać jest trudno. Wszak po uwięzieniu Tella, Gessler zaraz siadł na statek i odpłynął; wszak Tell zaraz z statku wyskoczył i poszedł czatować na Gesslera, wracającego do zamku. To wszystko mogło trwać kilka godzin, pół dnia, ale chyba nie więcej. Jakże ten Gessler, sam na statku i w niebezpieczeństwie życia, miał czas ukryć gdzieś tę nieszczęśliwą Bertę? jak Rudenz miał czas przybiedz do zamku z tą smutną wiadomością? Czy może między jedną a drugą sceną upłynęło fikcyjnie dużo czasu? Bywa to nieraz, a u Szekspira nawet często. Ale tu burza na jeziorze, ocalenie Tella, i śmierć Gesslera, następują po sobie widocznie (i koniecznie) szybko, tak, że tych przejazdów i zdarzeń logicznie wcisnąć między nie trudno; chyba przypomnieć sobie, że poetyczna prawda ma swoją rzeczywistość inną, i lepszą od rzeczywistości.

Tell aż dotąd mówił bardzo mało; nie miał po temu sposobności, ani możności. Nie mógł mówić o zamiarze, którego nie miał; nie mógł sam w sobie toczyć walki. Przed strzałem do jabłka wiele mówić nie mógł; po swojem ocaleniu, nie miał się co namyślać, nie miał wyboru, w jednej chwili postanowił zabić Gesslera. Jednak trzeba raz pokazać, co się w jego duszy dzieje; i na to służy sławny monolog. Że monolog, to nie dziw, to prosta konieczność; człowiek, który rozmyśla o zabiciu drugiego człowieka, a dopieroż w takich okolicznościach, jak te, nie opowiada o swoim zamiarze, nie radzi się drugich; całą tragiczną walkę między sumieniem a zbrodnią, musi odbyć sam w sobie, w własnej myśli tylko. U Niemców monolog ten ma wielką sławę. Nic mu nie ujmując, można jednak stwierdzić, że dramatycznym nie jest i on. To nie jest walka sumienia z zamierzonym złym czynem, to jest tylko wyliczenie motywów czynu. Człowiek uczciwy i szlachetny, tłómaczy sam przed sobą i przed czytelnikiem, że i dlaczego inaczej postąpić nie może, a tak postąpić musi. Ma to więc charakter uczuciowy, uczuciowo refleksyjny więcej niż dramatyczny. Że jest pięknie napisany, to rzecz prosta, niema o czem mówić. Ale w tej uczuciowości czy niema zbyt czułego, elegijnego, prawie sentymentalnego tonu? Że ten człowiek dobry, który za chwilę będzie zabójcą, ma na myśli i rozpamiętywa z żalem dotychczasową czystość i spokojność swego życia, to zupełnie zrozumiałe, i piękne, wzruszające. Ale czy nie zanadto trochę tych kwiatów i kamyków, które dawniej z łowów swoich przynosił dzieciom, tego wyliczania różnych ludzi, którzy w różnych sprawach i celach chodzą po tejsamej drodze, na której teraz mord czeka na ofiarę? Wreszcie czy nie za wiele o żonie i dzieciach, jakżeby o nie tylko chodziło, a czy nie za mało o Szwajcaryi?

Z wielką za to sztuką i znajomością scenicznego wrażenia, ociąga Schiller i odwleka samą ostatnią chwilę strzału. Naprzód to wesele, które przeciąga przez scenę, i ten obcy człowiek, który Tella zaczepia i narzuca mu się ze swoją spokojną, obojętną pogadanką; potem pogłoska, że *Vogt* nie pojedzie tą drogą, potem nagle jego poprzednik, herold, który obwieszcza przybycie; nieszczęśliwa Armgard, która na tym

przesmyku chce z dziećmi zastąpić drogę i błagać o uwolnienie męża, zamkniętego w turmie... Wreszcie zdaleka ukazuje się, z góry zjeżdża pomału Gessler, z orszakiem, spokojny, niewzruszony, dowodzący z zimną krwią swemu towarzyszowi, że nie był jeszcze dotąd dość srogim, że się na przyszłość poprawi. Przerywa mu Armgard swoją prośbą, nie chce go puścić, dzieci kładzie na ziemi, żeby je raczej końmi stratował, niż mają umierać z głodu... Gessler się hamuje w gniewie, nie rusza z miejsca, po głowach dzieci nie przejeżdża; przyrzeka tylko, że się ostrzej weźmie do tego narodu: *Je saurai sévir...*

W tej chwili, przeszyty strzałą, wali się z konia, i jedno tylko wymówić już może: „To był strzał Tella.“

Zamięszanie; wesele, które na zgiełk powraca, Armgard, która krzyczy z radości i dzieciom każe patrzeć na śmierć niegodziwego, knechty, które przez ten tłum nie mogą przedrzeć się do swego pana, Harras, który traci głowę; w głębi sceny muzyka weselna; na przodzie ten umierający bez rady i ratunku, bez mowy, w ostatniem wściekłem uczuciu swojej niemocy jeszcze słyszący krzyki radości i urągania, a pomścić się już niezdolny — to wszystko było do wymyślenia i wykonania zapewne nie trudne, ale jest bardzo żywym, przejmującym obrazem scenicznym. Najmniej ci zakonnicy, którzy przychodzą i nad umarłym śpiewają jakąś pieśń filozoficznie pogrzebową. Przystałoby temu aktowi, jak poprzednim, jak i następnemu, jakieś zakończenie uroczystsze i głębsze. Jakie? nie nasza rzecz robić plan *Wilhelma Tella*, ani uczyć lub poprawiać Schillera; ale nasuwa nam się tu uwaga, którą odkładamy do zakończenia całego dramatu.

A teraz właściwie dramat jest skończony. Piąty akt, to już tylko następstwa i skutki śmierci Gesslera bez żadnego dramatycznego pierwiastku i zajęcia, i usprawiedliwienie czynu Tella, które Schiller uważał za potrzebne. Chciał on postawić ten czyn w właściwem świetle, zostawić czytelnika pod wrażeniem nauki moralnej, jaką mu daje; może miał słuszność. Ale sposób, jaki na to wymyślił, kształt, jaki dał tej moralnej nauce, jest bardzo naciągany, a wrażenie nauki, może z tego powodu, niezbyt silne.

O wschodzie słońca, na placu w Altorf, tłumy ludzi zebrane, burzą i walą niedokończoną twierdzę *Zwing Uri*. Gessler nie żyje — więc oni wolni! Napróżno Walter Fürst przestrzega, że tryumf zawczesny, że cesarz ma wojska, i z pewnością je przyśle, żeby pomścić śmierć swego Landvogta; nie boją się cesarza, a jego wojsk przez górskie wąwozy nie puszczą. Jakoż w Schwyz, w Unterwalden, już także wszystkie zamki i twierdze leżą w gruzach, a załogi przerażone gdzieś się wyniosły. Dziwne były czasy jednak, a powstania łatwe, kiedy śmierć jednego człowieka mogła stanąć za walną bitwę wygraną, kiedy nieprzyjaciel przez tę jedną śmierć tak tracił głowę, że się nawet w fortecach nie bronił, a z wojskami swemi cofał się bez bitwy. Czy tak było kiedy na świecie? Dość, że w dramacie tak jest, i Melchtal opowiada szeroko, jak burzono zamek Rossberg, jak potem zajęto i podpalono Sarnen... Ale o zgrozo, w tem Sarnen ukryta, uwięziona, jęczała nieszczęśliwa Berta! i byłaby zginęła pastwą płomieni, które już już miały ją ogarnąć, kiedy na szczęście zakochany Rudenz i bohaterski Melchtal wdarli się przez ogień do wieży, i wynieśli na rękach zemdloną pannę, po czem naturalnie wieża zawaliła się ze straszliwym łoskotem. Jeszcze chwila, a byliby wszyscy troje znaleźli śmierć pod gruzami.

Zwycięztwa były w owym czasie bardzo łatwe, a zbiegi okoliczności bardzo szczęśliwe. Zaledwo Walter Fürst przypomniał, że cesarz może się upomnieć o głowę Gesslera, kiedy zjawia się Stauffacher z wiadomością zdumiewającą: Cesarz nie żyje! zamordował go arcyksiążę Jan! Powody i wszystkie szczegóły tego morderstwa opowiedziane dokładnie i wiernie. Ale niebezpieczeństwa przecie nie ustały. Córka Albrechta, *die strenge Agnes*, idzie z wojskiem aż z Węgier, i przysięga, że cały kraj krwią zaleje w pomście za krew ojca. Jak to wszystko mogło nastąpić po sobie tak prędko? Jakim sposobem wiadomość o śmierci cesarza doszła tylko co do środka Szwajcaryi, a przez tensam czas doszła do Węgier, i już ta mściwa córka zebrała wojsko i wyprawiła się z niem na swój straszny *Blutbad?* Telegrafu wtedy nie było; a i dziś jeszcze wiadomości chodzą telegrafem, ale wojska nim nie jeżdżą. Wśród tego wszystkiego

zjawia się goniec od cesarzowej, wdowy Albrechta, z zapewnieniem łaski i życzliwości dla Szwajcarów, z rozkazem, żeby szukali i chwytali morderców. Szwajcarzy łaski i przychylności doznali tak mało, że wierzyć w nie nie chcą, a mordercom jak nie pomagali, tak i do ucieczki przeszkadzać im nie będą. Burzą dalej *Zwing Uri*, a gdy ostatnie resztki murów runęły, spostrzegają się, że niema między nimi tego, któremu winni swoją wolność, Tella, i wszyscy, jak są, tłumnie, idą go szukać.

Zmiana dekoracyi, dom Tella.

Od śmierci Gesslera, Szwajcarzy mieli czas zrównać z ziemią wszystkie zamki, wiadomość o śmierci cesarza miała czas przyjść do Altorf, i nawet do Węgier, *die strenge Agnes* miała czas zebrać wojsko — a Tell nie miał czasu z drogi do Küssnacht dojść do swego domu? I to ten Tell, tak przywiązany do żony i dzieci? ten Tell, który ich od swego strzału do syna i od uwięzienia nie widział? który ocalony i teraz już na zawsze bezpieczny od Gesslera, pierwsze swoje kroki musiał zwrócić do domu, do żony i dzieci? Gdzież on był i co robił przez ten cały czas? To tem dziwniejsze, że ktoś inny miał czas do nich dobiedz i uwiadomić ich o wszystkiem. Żona i dzieci wiedzą, że Tell ocalony z więzienia i burzy, że zabił Gesslera i ojczyznę od niego uwolnił, wiedzą nawet, że on dziś, za chwilę, do domu wróci. Dlaczego dotąd i zaraz nie wrócił, tego czytelnik nie wie, i nie dowie się już nigdy.

Dość, że żona i dzieci czekają na Tella, a tymczasem zbliża się ku domowi nieznacznie, ostrożnie, ukradkiem, jakiś mnich nieznajomy. Twarz i postawa jego nie zapowiadają nic dobrego. Jadwiga boi się, nie śmie z nim mówić, nie chce, żeby dzieci zbliżały się do niego. Na to zjawia się Tell. Powitania, łzy radości, łzy przebytej trwogi; w tem uniesieniu wszyscy zapominają na chwilę o mnichu. Ale gdy mnich usłyszał nazwisko Tella, gdy zrozumiał, że jest w jego domu, nabrał odwagi, i sam się przysunął. Myśli, że zabójca Gesslera będzie miał współczucie dla człowieka, który także jest zabójcą. Zaczyna się rozmowa między Tellem a Janem Parricidą, w której jest owo tłómaczenie uczynku Tella i jego uniewinnienie: która dlatego jest napisana, żeby nas nauczyła,

iż zabójstwo popełnione w koniecznej obronie własnej, nie jest zbrodnią, że Tell, choć zabójca, może śmiało podnieść rękę do nieba, bo rękę wprawdzie ma skrwawioną, ale sumienie czyste. Człowiek, który z zemsty, z nienawiści, z pychy drugiego zabił, nie może się równać z tym, co zabił w obronie życia i bezpieczeństwa swoich, ani jego przykładem się zasłaniać. Jeden pogwałcił święte przyrodzone prawa, drugi stawał przy nich i za niemi — jeden mordował, drugi ratował.

Czuły i szlachetny zmysł moralny Schillera, nie mógł spokojnie znosić i pogodzić jakoś tego, że prawy i bohaterski Tell jednak popełnił zbrodnię. Potrzebował jego oczyścić, a siebie i czytelnika uspokoić, i utrzymać w podziwieniu i przywiązaniu do ulubionego bohatera. Przypomina tedy i dowodzi, że zabójstwo, popełnione w pewnych warunkach, w obronie życia, nie jest zbrodnią. Rzeczywiście bronić się od mordercy pozwala i prawo Boże i Kościół, a Tell był w takiemsamem niebezpieczeństwie od Gesslera, jak żeby ten był prostym rozbójnikiem i miał się na niego rzucić z nożem. Ma więc Schiller racyę, że Tella uniewinnia, że chce go oczyścić z możliwego zarzutu zbrodni, utrzymać w nieskażonej czystości sumienia i szlachetności charakteru. Ale uznając słuszność i zamiaru, i dowodzenia, nie można przyznać, iżby sposób dowodzenia był szczęśliwie wymyślony... Mniejsza o chronologiczną licencyę, o dowolne połączenie wypadków o rok od siebie odległych; to zawsze poetom wolno. Ale ten cały morał, choć słuszny i niezaprzeczenie pięknie napisany, dramatycznym nie jest wcale, i nie podnosi wrażenia, ale je osłabia, bo jest zbyt widocznie z umysłu do akcyi doczepiony, a nie z niej organicznie wynikający. Czy zaś tak koniecznie potrzebny? Czy bez tej długiej rozprawy czytelnik nie byłby zrozumiał, że co innego jest zabić człowieka w obronie życia własnego i życia drugich, a zamordować go podstępnie dla własnej namiętności, czy interesu? Krytyka niemiecka objaśnia tę scenę w sposób ciekawy: mówi, że w planie Schillera jej nie było, ani w pierwotnem wykonaniu. Dodał ją poeta na usilne i stanowcze żądanie żony, która chciała koniecznie, żeby różnica między uczynkiem Tella a prostem morderstwem, była wy-

raźnie czytelnikowi wytłómaczona, jak łopatą w głowę włożona. Toby wskazywało, że i w rzeczach poezyi trzeba czasem *chercher la femme*, jako ostatniego psychologicznego powodu, dla którego poeta coś napisał, albo czegoś nie napisał! Dalej dowodziłoby, że Schiller był bardzo dobrym uległym mężem, a jego żona wtrącała się czasem w sprawy, które do niej nie należały. Wreszcie kazałoby przypuszczać, że ś. p. Charlotta von Lengefeld musiała mieć złą opinię o rozumie swoich bliźnich, jeżeli sądzić mogła, że nie poznają się na różnicy między zabójstwem w obronie, a morderstwem. To wszystko choć naciągane, choć niepotrzebne, choć oczywiście źle wymyślone, dałoby się wybaczyć i stałoby się potrzebnem, pięknem, koniecznem, gdyby świetne wykonanie czyniło zadość za pomysł mniej szczęśliwy. Ale tego niema; scena jest raczej obojętna. Morały Tella i zgryzoty Parricidy nie mają w sobie ani jednej myśli, ani jednego zwrotu lub słowa, któreby były niezwykłe, przejmujące, i dla poety średniego talentu niedostępne. Gdyby tę scenę napisał Halm, albo Laube, chwaliłoby się go najszczerzej, że ją tak dobrze napisał; ale że jeden czy drugi mógłby był taką napisać, to dowodzi, że na Schillera ona dość piękną nie jest.

Kiedy Tell kazał nieszczęśliwemu zabójcy pokutować, pielgrzymować do Rzymu, po drodze klękać przed każdym krzyżem i Boga przepraszać, wreszcie Papieża prosić o rozgrzeszenie, kiedy żonie kazał pielgrzyma dobrze na drogę opatrzyć, zmienia się scena, cała dolina przed domem Tella roi się od ludu, wszyscy sprzysiężeni i cała ludność trzech kantonów przyszli dziękować temu, który wybawił ojczyznę. Ale to jest dekoracyjny obraz, nic więcej. Tłum woła: „Niech żyje Tell, strzelec i wybawca!“ i tyle. Na zakończenie melodramy byłoby to dosyć; na zakończenie dramatu, i dramatu Schillera, żądałoby się czegoś więcej, czegoś głębszego i wznioślejszego. Prawda, że to nie zupełnie wszystko! Jest jeszcze Berta, która występuje, i zgromadzonemu ludowi notyfikuje, że wolną rękę oddaje wolnemu Szwajcarowi, a Rudenz ogłasza, że swoim poddanym nadaje wolność. Bardzo dobrze robią oboje; ale żeby oni kończyli tę sprawę, żeby oni mieli w niej ostatnie słowo, to przecie trochę dziwne. Toczyła się w dramacie, i skończyła się, sprawa wielka; ucisk pokonany, jarzmo zrzucone, lud i kraj oswobodzony, dobra sprawa zwyciężyła raz przecie, a zła zawstydzona i upokorzona. A poeta zamiast to wszystko w zakończeniu przypomnieć i wyrazić z całą potęgą swego natchnienia, poprzestaje na oklepanym wiwacie i na szczęśliwem połączeniu zakochanej pary? Dalibóg, to nie dosyć; i artystyczna piękność dzieła, i zwłaszcza uczucie ludzkie żądałyby, potrzebowałyby czegoś większego na zakończenie takiej sprawy. I znowu przypomina się Rossini, a modlitwa w czwartym akcie jego opery ma podobno charakter inny, wrażenie zostawia wznioślejsze, niż u Schillera *Es lebe Tell*, i zaręczyny Berty z Rudenzem.

I teraz ta uwaga, która po każdym akcie nasuwa się, wraca coraz silniej, coraz uparciej, aż po ostatnim tak się narzuca gwałtownie, że się już powstrzymać nie da, ale na los szczęścia wyjawić się musi, choćby miała być pozbawioną podstawy i słuszności.

Co za szkoda, że Schiller nie wprowadził w *Tellu* chóru! Tyle myślał, tyle pisał o *Gebrauch des Chors in der Tragödie;* tak wierzył, aż zanadto, że chóry są w dramacie pierwiastkiem potrzebnym i podnoszącym wrażenie: i zaledwo ich raz spróbował w *Braut von Messina*, zaraz o nich zapomniał, i nie użył tu, gdzie nietylko miał doskonałą po temu sposobność, ale gdzie miał oczywistą nie konieczność zapewne, ale użyteczność chóru! W takim dramacie, jak ten, gdzie akcya jest zbiorowa, gdzie przedmiotem jest sprawa wszystkim wspólna, gdzie indywidualność działających osób nie występuje i nie odznacza się silnie, z jedynym chyba wyjątkiem samego Tella, w takim dramacie chór mógł poecie oddać ogromne, nieocenione usługi. On wyobrażałby tę zbiorowość, tę wspólność uczuć i działań, i wyrażałby ją lepiej, niż ta wielka liczba głów indywidualnych, ale cokolwiek konwencyonalnych i jakoby zatartych. Stauffacher, Fürst, Melchtal, Baumgarten, Rösselmann i wszyscy inni, aż do najmniejszego synka rybaka czy pasterza, wszyscy są osobami, i wszyscy wyrażają właśnie wspólność uczuć i sprawy. Ale choć są osobami i mają swoje imiona własne, nie mają, bo nie mogą mieć wyraźnej, wybitnej osobistości; i może dlatego niedostatecznie wyobrażają i dają uczuć ową wspól-

ność cierpień i dążeń. Wspólność rozbija się na wielką liczbę głów i mów, a między temi głowami i mowami niema tej, którąby wyróżniała się w tem mnóstwie i nad niem górowała, niema tej, któraby skupiała w sobie i oddawała najwyższy ton cierpienia i zgrozy, nadziei i tryumfu. Gdyby to uczucie, które się dzieli i rozlewa na wiele mniejszych strumyków, złączyć i skoncentrować w jednym potężnym rwącym prądzie, gdyby wszystkie skargi czy zapały wszystkich Fürstów i Melchtalów skupić w jednym wspaniałym zbiorowym lamencie czy tryumfie chóru, znalazłby się ten ton najwyższy, tragiczny w pierwszych aktach, zwycięzki i rozkoszny w dwóch ostatnich, którego brak czuć się daje ciągle, pomimo całego geniuszu i całej sztuki Schillera. Z tym tonem zaś podniósłby się, a raczej znalazłby się ten dramatyczny pierwiastek i charakter, na którym całości bądźcobądź zbywa. W przedmiocie go nie było, poeta musiał go dorobić i dodać. Gdyby zamiast Rudenza i Berty, zamiast Attinghausena i Parricidy, był szukał tego pierwiastku w lirycznych skargach i głębokich refleksyach chóru, byłby w nich znalazł tego tragicznego charakteru więcej, aniżeli we wszystkiem, co w tym celu wymyślił i dodał. Pisząc *Braut von Messina*, miał on przekonanie, że przez chór ten cel osiągnie; tam, przy sytuacyach dowolnie, a niezbyt logicznie wymyślonych, ten chór z akcyą luźnie związany, pomimo całej piękności tego co mówi, nie mógł wydać spodziewanych skutków. Ale tu w *Tellu*, gdzie poeta nie potrzebował szukać tego co miał mówić, ani gubić się w filozoficznych ogólnych refleksyach, gdzie treść sztuki miała czem wstrząsnąć jego uczuciem do samego dna, tu chór mógł robić wrażenie prawdziwie kolosalne. Wyobraźmy sobie, że natchnienie Schillera, jego wzniosły liryzm, jego myśl mądra, poruszane żywem współczuciem dla Szwajcarów, wyrażają się w niezrównanej formie chórów z Messiny, coby to mogła być za wspaniałość! W takich sprawach wspólnych i wielkich, w dramatach patryotycznych, służył chór tragikom greckim lepiej może, niż kiedykolwiek; oddawał zbiorowość tych uczuć z mocą i majestatem nigdy nieprzewyższonym. Lamenty Persów u Eschyla naprzykład, albo błogosławieństwo Aten w zakończeniu *Eumenid!* Schiller mógł w sobie znaleźć wysokość i potęgę natchnienia jeżeli nie równą tamtej, to jej bliską. I tę sposobność opuścił, nie postarał się żeby mu to źródło wytrysło? żeby mu ten wulkan wybuchnął? Szkoda jest wielka i nieodżałowana.

Zwłaszcza w zakończeniach wszystkich aktów, ile ich jest. Gdyby w pierwszym, po wszystkich luźnych obrazach ucisków, chór reassumował je i obejmował w jedność swojem oburzeniem i skargą, gdyby w drugim, zamiast długiej i ostatecznie trochę zimnej narady, przysięga była poprzedzona i zakończona wrzącemi od zapału, a drgającemi od gniewu strofami chóru—czytelnik byłby zapewne inaczej porwany, uniesiony, rozpłomieniony tym zapałem. Akt trzeci, po barbarzyństwie i podłości Gesslera, kończy się blado, bez protestacyi, bez groźby i klątwy, rzuconej w imię Boga i sumienia. Tu było miejsce i pole dla chóru; tę rolę mógł był spełnić lepiej, niż jakikolwiek człowiek jeden; do niego należało dać zadośćuczynienie zgwałconemu prawu, wierze, honorowi, i podnieść wrażenie ostatniej sceny do wyższej potęgi. W akcie czwartym, gdyby zamiast sześciu mnichów i ich obojętnej pieśni, odezwał się chór i uroczyście przypomniał tę sprawiedliwość, do której krew przelana niedarmo woła o pomstę, śmierć Gesslera wyglądałaby inaczej. A wreszcie w piątym akcie, zamiast pustych wiwatów, albo mdłych słów Berty, jakiś hymn tryumfu, rozkoszy, zwycięztwa, hymn na cześć ojczyzny i wolności, z Schillerowskim porywem i z właściwą jemu dostojnością formy, toby dopiero było zakończenie, godne takiej sprawy, godne Tella.

„Gdyby,“ jest najmarniejszem ze słów, a żal, że się nie stało coś, co stać się już nie może, jest najmarniejszym z marnych żalów. Chórów do *Tella* nie dorobi już nikt—przepadło. Ale szkoda przecie i żal wieczny, że ich nie wprowadził ten jeden, który mógł; byłby przez to dzieło swoje mógł podnieść nierównie wyżej.

XI.

Fragmenta. — Zakończenie.

Już koniec. Po napisaniu *Tella* zostaje Schillerowi jeszcze przeszło rok życia, i zostaje popęd do tworzenia; ale od lipca r. 1804 staje na wspak choroba. Zwyciężona niby, powraca silniej w początkach r. 1805; nie zabija odrazu, ale grozi coraz wyraźniej, aż wreszcie 29 kwietnia dopomina się stanowczo o swoją ofiarę, którą zabiera 9 maja. Zamierzone dzieła zostały tylko fragmentami.

Z tych największym, jedynym, którego plan wypracowany był do najmniejszych szczegółów, a wykonanie dość daleko posunięte, jest *Demetrius*, nam dobrze znany Samozwaniec, mąż Maryny Mniszchówny.

Przedmiot sprawia, że fragment ten jest dla czytelnika polskiego szczególnie zajmującym; wykonanie niektórych scen znowu sprawia to, że jest on rzeczą niepospolitej, wielkiej wartości, i dowodzi, że dramatyczny gieniusz poety nie słabnął, owszem był w pełnej sile, kiedy śmierć przecięła pasmo życia i tworzenia.

Co mogło naprowadzić Schillera na wybór tego przedmiotu z dziejów mało znanych, jemu i światu jego obojętnych? Niemieccy uczeni robią spostrzeżenie, że poeta miał zawsze pociąg do bohaterów dążących lub dochodzących do panowania (*Wallenstein, Fiesco*), że miał upodobanie w takich, którzy do celu swego dochodzą przez śmiałe, niemal awan-

turnicze pomysły i przygody, i w dramatycznych sytuacyach wynikających z tajnych sprzysiężeń (*Fiesco*, poczęści *Don Carlos*). W ostatnich latach miał ze szczególnem zajęciem patrzeć na postawę i losy takich chciwych znaczenia i panowania, a udających się lub udanych za co innego, niż byli naprawdę (*Warbeck* i *Dymitr*). Co pewna, to że *Tellowi* jeszcze było daleko do końca, kiedy te dwa nowe przedmioty zaczęły stawać w wyobraźni poety, i z sobą w niej o pierwszeństwo się spierać. Zawsze miał Schiller tę naturę czy ten zwyczaj, że kiedy jedną tragedyę pisał, już o drugiej marzył i układał ją w głowie. *Warbeck* nęcił go już od r. 1799; Dymitr zajął go poraz pierwszy — twierdzą Niemcy — jeszcze w młodości, kiedy myśląc o *Fiesku* czytał Historyę *des Conjurations célèbres* przez Dupont du Tertre. W r. 1870 znalazł historyę Samozwańca, opowiedzianą szczegółowo w nowem wydaniu *Historyi rosyjskiej* Levesqua: (*Histoire de Russie*, par L e v e s q u e). Prowadzone w Petersburgu (przez jego przyjaciela i szwagra, Wollzogena), układy o małżeństwo weimarskiego następcy tronu z jedną z córek cesarza Pawła, zwróciły naturalnie uwagę Schillera w stronę Rosyi tembardziej. W marcu r. 1804 zrobił stanowczy wybór: odłożył Warbecka, a wziął się do Dymitra. Przedewszystkiem do studyów: do czytania źródeł, z których mógł powziąć jaśniejsze wyobrażenie o czasach, krajach, ludziach, stosunkach. Pomieniony Levesque dostarczył materyału najwięcej; ale oprócz niego była *Muscovitische Chronica* Petreiusa, Trenera *Einleitung zur Moskovitischen Historie*, i inne. Na tej pracy zeszło mu całe lato roku 1804. W jesieni przybyła do Weimaru wielka księżna Marya Pawłówna, a autor *Huldigung der Künste* z podwojonym zapałem brał się do tej tragedyi z dziejów rosyjskich. Nakreślił cały plan, ułożył bardzo szczegółowe *scenario*, wreszcie zaczął pisać.

Jakie jest to, co napisał?

Odłóżmy na bok naturalne i nieuniknione wrażenia czytelnika polskiego. Ten, choć zdawna przywykły do wielkiej u cudzoziemców nieznajomości jego dziejów, musi się trochę śmiać a trochę gniewać, kiedy widzi Zygmunta III sędziwym starcem w r. 1605, rokosz Zebrzydowskiego uspokojony

przed wyprawą Dymitra do Moskwy, *Liberum veto* o pół blisko wieku zawcześnie, sposób sejmowania fantastyczny, kozackiego hetmana (i do tego, zwanego Korellą!) na sejmie, i wiele innych rzeczy, które dla cudzoziemców obojętne, dla nas są rażące. Ale ta nieznajomość jest tak powszechna, że dziwić nas nie może, choć u Schillera zawsze dziwićby miała prawo choć trochę. Czy jest w niej jaka złośliwa uprzedzona niechęć do Polaków i Polski? Sympatyi niema, to pewno; w planie dalszych aktów, już w Moskwie, przeznaczał nam Schiller niemiłą rolę najezdników drapieżnych i awanturniczych, której my znowu wypierać się niezupełnie możemy. W akcie pierwszym w Krakowie, uwydatnił bardzo wyraźnie złe strony sejmu, a w scenie Maryny ze szlachtą, złe strony narodowych usposobień. Czy umyślnie i złośliwie? czy tylko wyobrażał sobie i pisał, jak się w swoim narodzie nauczył nas i nasze sprawy pojmować i sądzić, naiwnie, bez osobnego złego zamiaru? Dojść tego nie potrafimy; cokolwiek zaś chciał i myślał, możemy spokojnie czytać to, co napisał, z przekonaniem, że to ani na naszą wartość ani na nasze losy wpłynąć nie może. Nie wpływa też na wartość jego tragedyi, która może być bardzo piękną, choć oparta na ogólnej powierzchownej znajomości naszej historyi, a choćby nawet w uprzedzeniu była pisana.

Pierwsza scena może w przedstawieniu robić potężne wrażenie. Sam malowniczy widok, król na tronie w głębi, po obu jego stronach sejmujące stany, to może działać na wyobraźnię widza i zająć go żywo — więcej sama sprawa Dymitra, którą po kilku wstępnych słowach indukuje Prymas. Czy zgromadzone stany zechcą przyjąć i wysłuchać pretendenta do carskiego tronu, który mówi o sobie, że jest synem Iwana? Lew Sapieha opiera się energicznie. Zawartego pokoju nie należy, nie godzi się narażać i zrywać, nawet gdyby pretendent był prawym dziedzicem korony — cóż dopiero kiedy jego tożsamość i prawa niepewne, niedowiedzione, raczej podejrzane! Ale roztropna mowa nie idzie w posłuch. Część posłów spraktykowana przez Mniszcha i jego przyjaciół, druga zapala się przez dobre serce. Stany chcą widzieć i wysłuchać Dymitra.

Jego opowiadanie, długie, bo obejmuje i dzieciństwo, i mniemaną śmierć a rzeczywiste ocalenie w Ugliczu, i lata ukrycia w klasztorze, i ucieczkę do Polski, i służbę u Mniszcha w niewiadomości pochodzenia i stanu, i zabicie kasztelana, narzeczonego jednej z córek Mniszcha, i wyrok śmierci, i przypadkowe od niej ocalenie przez krzyż kosztowny na szyi skazanego, po którym przejezdni bojarowie poznali Iwanowego syna. Opowiadanie to, choć bardzo długie, jest dramatyczne, wspaniale napisane, a Dymitr rysuje się w niem jako zajmująca postać: jest śmiały, z heroicznym popędem do wielkich czynów, szlachetny, o swojem prawie w dobrej wierze przekonany. Jego piękna postawa, śmiałe słowo, nieszczęśliwe losy, tak działają na serca i wyobraźnie, że cały sejm zapala się do jego sprawy i woła o wojnę. Daremne wszystkie tłómaczenia i zaklęcia Sapiehy. Zbierają się *vota* (zbierają je biskupi, krakowski i wileński); jednomyślnie wszyscy chcą wojny: uchwała zapada. Wtedy Sapieha ratuje honor i bezpieczeństwo Rzeczypospolitej heroicznym środkiem: zrywa sejm! „Większość, to glupstwo! Rozum jest przy niektórych tylko, przy niewielu! Głosy należałoby ważyć, nie liczyć“ — czy Schiller czytał Modrzewskiego, że tak dosłownie jego myśl powtarza? O mało że go posłowie na szablach nie roznieśli, ledwo go biskupi zasłonić i wyprowadzić zdołali; ale sejm zerwany, Rzeczpospolita słowa nie złamie, pokoju dochowa.

W tej scenie jest wiele ruchu, wiele effektu, a w przemowach Dymitra wiele piękności i wypróbowanej autora sztuki. Sceny następne już na tej wysokości nie będą.

Król Zygmunt, który w sejmie nie odezwał się ani słowem, tylko przez kanclerza zastępować się kazał, teraz, gdy posłowie się rozeszli, przystępuje do Dymitra, wita go łaskawie, życzliwie, po ojcowsku uczy, jak ma serca swoich poddanych zdobywać, żałuje, że sejm zerwany, ale w dobry skutek imprezy nie wątpi. Rzeczpospolita wojny nie wyda, ale na silnej pomocy panów i szlachty i tak Dymitrowi nie braknie. W ciągu tych oświadczeń wprowadza Mniszech córkę i przedstawia królowi, jako narzeczoną młodego cara; Król życzy i błogosławi, Dymitr obiecuje miłość i uczciwość małżeńską, Maryna potulna i łagodna jak baranek. Ale gdy

została samą, pokazuje się w swojej prawdziwej naturze. W prawdziwość Dymitra nie wierzy, ale o nią nie pyta i nie dba. Czy go tak bardzo kocha? Bynajmniej! Ale przez niego może się dostać na tron i panować. Czy ten Dymitr nie zawiedzie jej w nadziejach? Czy będzie dość śmiałym, stanowczym, bezwzględnym? Szlachetna natura jej wydaje się miękką, i wzbudza niedowierzanie, prawie lekceważenie. Dlatego Maryna musi tego cara mieć zawsze na oku, wiedzieć co on robi, kierować nim choć zdaleka kiedy on pójdzie do Moskwy a ona zostanie w Kijowie. Tę usługę odda jej Odowalsky. Szlachcic bez majątku i bez skrupułu; bez majątku nie może marzyć o dumnej wojewodziance, ale bez skrupułu może jej służyć intrygą, choćby zbrodnią, a oddany jej jest całą duszą. Czy namiętnie zakochany, czy za wierną służbę spodziewa się z czasem jakiej nagrody? Zapewne tak; ale wyraźnie powiedzianem to nie jest. Dość, że Odowalsky jak w Krakowie werbuje szlachtę do Dymitrowego wojska, tak w Moskwie ma Dymitra strzedz, śledzić, i Marynie o jego zamysłach i krokach donosić.

Jedna scena, krótka, niedokończona: Maryna ukazuje się między szlachtą, hojnemi obietnicami i osobistym urokiem zagrzewa ją dla swojej sprawy. Potem druga scena z ojcem: Mniszech dumny i butny, dla córki jest dobroduszny i posłuszny i daje jej z sobą robić co jej się podoba; pozwala w Kijowie czekać na wezwanie do dalszej drogi; Maryna marzy śmiało o oderwaniu Kijowa od Polski. To akt pierwszy.

Ta ambitna Maryna, ten król roztropny i doświadczony, ten awanturniczy Odowalsky, tak są wymyśleni i wykonani ogólnikowo a miękko, że mógł ich podobnie stworzyć każdy mniejszy od Schillera poeta. Za to sceny aktu II-go mogą śmiało liczyć się do najwspanialszych, jakie on w życiu swojem napisał.

Gdzieś nad Białem-jeziorem jest klasztor; długim ordynkiem wychodzą zakonnice odetchnąć pierwszem tchnieniem wiosny po nieskończonej zimie północnej. Jedna tylko stoi oparta o jakiś grobowy głaz, sama jak głaz — to Marfa. Borys Godunow, kiedy jej syna zamordował w Ugliczu, postrzygł w mniszki i w tym klasztorze zamknął wdowę po Groźnym Iwanie. Szesnaście lat przeszło od tego czasu; szesnaście lat nieszczęśliwa kamieniała w swojej żałości i rozpaczy, aż skamieniała zupełnie. Pociechą gardzi. „Podłe dusze tylko doznają ulgi w czasie i przyjmują ją od niego.“ Ona *nolens consolari* zacina się i kocha w swojej boleści — to wszystko co jej na świecie zostało. To co mówi, to przypomina cokolwiek Konstancyę z *Króla Jana;* bez myśli i woli Schillera z pewnością, ale jest jakoby długiem rozprowadzeniem tamtych kilku wierszy. Ale jeżeli nawet reminiscencya i parafraza, to wspaniała. Przypomina także tę głuchą, martwą, skamieniałą rozpacz w wierszu Krasińskiego, dla której „nic jest wszystkiem i wszystko jest niczem.“ Ale oprócz namiętności rozpaczy, jest w tej duszy namiętność nienawiści. Nadzieja, pragnienie pociechy, wiara w przyszłe życie i szczęście, wszystko się wypaliło; ale pod popiołami tli nienawiść do tego, kto ją dziecka pozbawił. Żyje, pali ją, a jeżeli nie wybucha, to dlatego tylko, że nie ma możności ani celu. Dogodzić sobie, zemścić się? nie zdoła, niema o czem i marzyć. Nieszczęśliwa wie, że swego losu nie zwycięży, przygotowana jest tak żyć i umrzeć bez zmiany — dlatego taka skamieniała i obumarła.

Przychodzi zmiana!

Po odmarzłem jeziorze przybija do brzegu rybak; czernice obstępują go, pytają, co słychać na świecie.

Słychać wielkie rzeczy! Syn cara Iwana znalazł się gdzieś na polskim dworze, i z polskiem wojskiem ciągnie na Moskwę! to nie bajka — to fakt! Te wojska idą, poddają się im miasta, car Borys lęka się w Moskwie. Musi się bardzo lękać kiedy po wsiach i miastach ogłasza manifest, żeby nikt nie ważył się oszustowi wierzyć. Gdyby to była rzecz błaha, toby ją car ważył lekko!

Wrażenie tych wieści na Marfę jest rozdzierające. Nie wierzy, nie może i nie chce wierzyć; a przecież te marne słowa wdzierając się w jej duszę nadzieją, zadają jej straszny ból! Gdyby znowu zaczęła się spodziewać, łudzić, tęsknić? gdyby musiała potem tę nadzieję tracić? — przeszłaby po raz drugi takie męczarnie, jak za pierwszym razem kiedy dziecko straciła. „Biada mi! tego słowa już sobie z serca nie wyrwę; i teraz nie wiem, czy mam o synu myśleć jak o umarłym, czy jak o żywym.“

To początek — pierwszy stopień tego wzburzenia uczuć, wstrząśnienia całej istoty, przez jakie ją Schiller przeprowadza.

Następuje stopień drugi, wyższy. Archimandryta Hiob zajechał przed monaster. Czy go chce zwiedzać? Teraz w tej porze? i nie zapowiedziawszy się z góry? To coś dziwnego. Wszystkie czernice śpieszą na jego przyjęcie; ale przybyły wita je krótko i odprawia. Z siostrą Marfą musi mówić: do niej przyjechał.

Zaczyna się scena, jedna z najdramatyczniejszych niezaprzeczenie w całym teatrze świata. Hiob nie ma czasu na długie przygotowania: oznajmia odrazu, że przysyła go car. Oszust jakiś, samozwaniec, udaje się za syna Iwana, znieważa tem jego cześć i pamięć. Ona, matka, oburzy się na tę zniewagę, na to nadużycie imienia zmarłego — sam car oburza się, cóż dopiero matka!

Marfa teraz wierzy! Coś jest! coś wielkiego! Ale całe życie do niewoli przywykła, nauczona tłumienia uczuć, ukrywania myśli, milczenia, Marfa nie pokazuje wzruszenia, poskramia je. Z pozorną zimną krwią, przebiegle, dziwi się, pyta, zkąd taka zuchwałość? na czem ten oszukaniec opiera swoje twierdzenia, jakie daje dowody że jest synem Iwana? Marfa wchodzi niby w myśl Hioba, a naprawdę chce się od niego wywiedzieć. W pozornej skamieniałości budzi się myśl, której to biedne serce nie może pojąć ani znieść: a nuż to on!

Odpowiedzi wszystkie zdają się wskazywać, że istotnie może być on! Marfa zwłok syna nie widziała: mówiono jej tylko, że zabity. A ten awanturnik, oszukaniec, ma jedną rękę krótszą, jak syn Iwana: nosi na szyi krzyż, który tamtemu przy chrzcie zawieszono. Gdzie był? co o sobie opowiada? jak uszedł śmierci? jak umknął do Polski? gdzie się w tej chwili znajduje? Dopiero gdy pomału, stopniowo, z coraz większem a coraz trudniejszem panowaniem nad sobą, Marfa wyciągnęła z Hioba te wszystkie wiadomości, dopiero nagłym, niespodzianym zwrotem, wybucha w rozkoszne dziękczynienie Bogu. Za życie syna? Nie! za ukaranie Borysa! Ona nie wie czy to jej syn: może nie — prędzej nie. Alektokolwiek on jest, on jest karą, on jest mścicielem, on mordercy odpłaci za syna śmierć i za matki straszne życie. A jeżeli nie jest synem jej łona, to jest synem jej zemsty, którego jej sam Bóg cudem zesłał, ulitowawszy się jej rozpaczy!

Hiob truchleje! Car prosi, car każe, żeby ona zaświadczyła przed narodem, że to nie jej syn, ale oszust. W jej ustach, w jej świadectwie, los państwa i cara. Jeżeli ona go odepchnie, mniemany syn Iwana będzie dla wszystkich oszustem — ale jeżeli go przyzna? O przyzna! Niech będzie kim chce, niech się stanie co chce, ona przyzna. W męczarniach przebyła życie, teraz chwila odwetu jeżeli nie pociechy, zemsty, jeżeli nie szczęścia. To nareszcie jej chwila. Macierzyński ból i nienawiść tak długo bezsilna, wybuchają z niej jak wulkan. Daremnie Hiob grozi. Borys może ją zabić; ale jeżeli zabije, to tem dopiero stwierdzi prawdziwość Dymitra, dopiero wszystkich przekona! Z bezsilną groźbą odchodzi archimandryta, a ona w uniesieniu swojem bierze rozkosz zaspokojonej zemsty za niemylny głos macierzyńskiej miłości, i zaczyna wierzyć, cieszy się wiarą, że to jej syn naprawdę, i z nieba wzywa wszystkich wojsk anielskich, żeby mu śpieszyły na pomoc.

Ta stopniowa przemiana uczuć, ta ich walka w duszy, to przejście z głuchej rozpaczy do nadziei bolesnej, wreszcie do uniesienia mściwej rozkoszy, robi wrażenie, z jakiem mało które w tragedyi może się równać. Większym mistrzem, większym tragikiem nie był Schiller nigdy jak w tej scenie, której dramatyczność tem jest dziwniejsza, że to scena bez czynności, wśród której nic się nie zdarza, cała akcya w wewnętrznej grze uczucia. Na obchód stuletniej rocznicy urodzenia Schillera wiedeński Burg-Theater miał tę myśl piękną, że wystawił *Demetriusa*, który nigdy przedtem granym nie bywał. Czem była rola Marfy, czem była ta scena z Hiobem, grana przez panią Rettich, to się opowiedzieć nieda. Jak opisać głos, ruch, wyraz twarzy aktora! Ale to pewna, że dla chwały zmarłego poety nie można było zrobić więcej i lepiej. We fragmencie, dotąd mało uważanym, widzianym obojętnie, objawiła się naraz piękność, dotąd niedość oceniona, a pierwszorzędna — i w koronie Schillera świeci odtąd ta scena z *Dymitra* jak brylant tak wielki i jasny, że przy samym *Wallensteinie* nawet nie gaśnie.

Ale też to ostatni błysk tej jasności. Po tej scenie dwie jeszcze, małe, nieskończone, jedna zupełnie szkic tylko — i fragment się urywa. Dalszych scen i aktów już niema, jest tylko ich plan, a tu i owdzie, prozą rzucony szkic tego, co w pewnej scenie miało być mówionem.

Jaki jest ten plan *Dymitra?* Zdaje nam się, że jest w nim sytuacyj i ludzi zawiele, i że przez to, gdyby był wykonanym, nie byłby jako całość wydał się pięknie.

W pierwszej bitwie Dymitr pobity, rozpacza, chce sobie życie odebrać; ledwo wstrzymuje go od tego zamiaru Odowalsky i Korella. Ale zwycięzkie wojsko Borysa w duszy raczej Dymitrowi sprzyja, a jeden z wodzów, Sołtykow, otwarcie i z przekonania przechodzi na jego stronę, i przykładem swoim wielu pociąga. Borys ma jeszcze całą swoją moc, ale jego gwiazda blednie; czuje to, wytrzymuje godnie i dumnie, na dzielnego człowieka może za biernie. Słyszy, że go opuszczają, że przechodzą do nieprzyjaciela, że w samej Moskwie gotują się rozruchy; a bronić się i ratować nie myśli. Przed ukochaną córką, Axinią, otwiera całe swoje serce. Wiadomości coraz gorsze. Borys dumnie a spokojnie postanawia umrzeć, i bierze truciznę.

Po jego śmierci zamięszanie w Moskwie. Młody Romanow, zakochany w Axinii, usiłuje ją i małego jej brata uprowadzić, wojsko dla nich zaprzysiądz — napróżno. Lud się burzy, Axinię z bratem zamyka do więzienia, do Dymitra wysyła posłów z poddaniem się.

Dymitr jest w Tule, i teraz to zenit jego szczęścia. Miasta się poddają, sama Moskwa zaprasza; on sam dobry, szlachetny, wielkoduszny. Polacy tylko źle się obchodzą z ludnością i zrażają ją do siebie, i do sprawy nowego cara. Ale teraz, w Tule, zaczyna się zwrot w losach Dymitra. W tłumie ludzi, którzy go przyjmują i witają, znajduje się jeden, którego on przypomina sobie dobrze z lat dziecinnych: to ten co go ocalił, co go ukrył w klasztorze. Wybuch wdzięczności dla tego zbawcy zamienia się w rozpacz, wściekłość, i zbrodnię, gdy zbawca oświadcza, że powody wdzięczności są jeszcze daleko większe, niż car myśli i wie. On nie jest prawdziwym synem Iwana: tamtego tensam człowiek własnemi rękami zabił. Ale gdy go Borys za to morderstwo nie wynagrodził, poprzysiągł mu zemstę. Sposobność doskonałą nadarzył mu chłopczyk przypadkiem spotkany, do zabitego małego Dymitra dziwnie podobny. Wziął go, ukrył, zawiesił mu krzyż tamtego na szyi, chował w klasztorze, później do Polski wyprawił. Oto historya Dymitra!

W rozpaczy i wściekłości, czy z wyrachowania, Dymitr zabija tego człowieka — i od tej chwili poczyna się w nim dziwna przemiana. Z szlachetnego jakim był, robi się ponurym, podejrzliwym, srogim. Bojarów, którzy nie wierzyli w jego prawdziwość, skazuje na śmierć. Musi utrzymać się na tym tronie, musi oszukiwać, nieprzyjaciół musi się pozbywać, wszystkich musi trzymać w posłuszeństwie: przez strach!

Potem spotkanie z Marfą. Im bardziej oddalała się od swego klasztoru, tem mniej ciągnęło ją serce do tego syna. Pierwsze uniesienie przeszło: została obawa i trafne przeczucie. Spojrzawszy na siebie, czują odrazu, że nie są matką i synem. Ale Samozwaniec wzruszył przecie serce nieszczęśliwej. Nie udawał przed nią nic; ale był dobry, mówił miękko, obiecywał nie synowską miłość, ale przyjaźń i opiekę, nie szczęście, ale jakąś pociechę. Marfa się rozczula, płacze, i tak płaczącą ukazuje ją Dymitr ludowi. Te łzy, to jego metryka, świadectwo i dowód jego pochodzenia.

Wjazd do Moskwy, tryumf: ale przy tryumfie głuchy grzmot dalekiej burzy. Polacy i kozacy znęcają się nad ludem; nienawiść z nich spada na cara, którego przyprowadzili. Przed napaścią jednego z nich, ucieka Axinia, chroni się u Marfy; tu widzi ją Dymitr i zapala się szaloną namiętnością. Myśli, jakby pozbyć się Maryny; archimandryta Hiob obiecuje mu swoją pomoc. Ale tymczasem stanęła Maryna w Moskwie i nalega, żeby ślub odbył się co rychlej. Miarkuje ona, co się dzieje w sercu cara, i usuwa Axinię ze swojej drogi trucizną. Axinia z radością przyjmuje śmierć, która ją ratuje od miłości cara, ale Dymitr rozpacza. W rozpaczy bierze ślub z Maryną. Po ślubie dowiaduje się od niej, że go za prawdziwego syna Iwana nigdy nie miała.

Samozwaniec czuje się coraz słabszym, coraz bardziej opuszczonym. Szujski, wiedząc, jak się lud od tego cara

odwraca, gotuje sprzysiężenie; przy Dymitrze zostaje tylko jeden wierny Kazimierz, brat Lodoiski, która to Lodoiska jeszcze w Samborze młodego cudzoziemca kochała, a gdy wyszedł na cara, błaga brata, by go strzegł i bronił do ostatka. Ten tedy Kazimierz ginie w obronie Dymitra. Dymitr chroni się do Marfy, której Szujski każe przysięgać na krucyfix, że to jej syn: ona się waha, nie przysięga. Wtedy Szujski rzuca się na Dymitra, mówiąc: Giń szalbierzu!

Tom dziewiąty wydawnictwa *Schriften der Goethe Gesellschaft* (rok 1894) wypełniony jest cały dokumentami, odnoszącemi się do *Dymitra*: *Schillers Demetrius nach den Handschriften des Goethe und Schiller Archivs, herausgegeben von* Gustav Kettner. W tych planach, szkicach, przemianach znajduje się oprócz dawno znanego talentu, zamierzony pierwotnie a zaniechany akt pierwszy, który miał się odbywać w Samborze, a obejmować to, co w teraźniejszym akcie pierwszym Dymitr opowiada o sobie w sejmie: zabójstwo kasztelana, skazanie na śmierć, przypadkowe odkrycie, i miłość owej nieszczęśliwej Lodoiski. Plan zaś w tem wydawnictwie ogłoszony, obejmuje i zakończenie losów Maryny, którego w dawniej znanym tekscie planu nie było. Maryna w niebezpieczeństwie chroni się także do Marfy, tłómaczy, że sama była także oszukana przez szalbierza, oddaje co ma pieniędzy i kosztowności, i w ten sposób wyprasza się od śmierci. Jeden z obecnych chowa tymczasem pieczęć carską, która posłuży mu do udania się za Dymitra. Podług tego nowo odkrytego planu dramat miał się kończyć monologiem tego drugiego Samozwańca: zapowiedzią jego zamiarów, dalszych zawikłań i nieszczęść.

Czy nie zadużo rzeczy w tym planie? Ta Axinia naprzykład, ta miłość do Romanowa a Dymitra do niej, to otrucie, to wszystko byłoby raczej obciążyło akcyę, niż by ją bylo podniosło. Tragicznego materyału miała w sobie dość i bez tego, a te dodatkowe sytuacye byłyby raczej mogly szkodzić rozwinięciu i wrażeniu głównych.

Z *Warbecka* i z *Rycerzy Maltańskich* zostały tylko plany, bez najmniejszego ułamka, bez jednego wiersza wykonania. Warbeck, to także samozwaniec: niby syn młodszy Edwarda IV, cudem jakimś ocalony, kiedy starszy zginął

w Towrze z rozkazu strasznego Ryszarda. Księżna burgundzka, Małgorzata, siostra wszystkich braci Yorków, chce się zemścić na panującym Lancastrze, Henryku VII, i sprowadza na swój dwór tego mniemanego synowca, o którym sama najlepiej wie, że synowcem nie jest. Ale tymczasem zjawia się niespodzianie młody książę York, który prawdziwie ocalał, a szlachetny Warbeck wyznaje prawdę. *Rycerze Maltańscy*, sądząc z planu, mogli byli stać się patetyczną wzniosłą tragedyą. Upadek całego zakonu, a w tym upadku bohaterska stałość Wielkiego Mistrza, Lavalette'a, i poświęcenie młodego rycerza St. Priest, który ginie w obronie szańców Sant-Elmo przeciw Turkom, byłyby w wykonaniu wydały się niewątpliwie bardzo pięknie.

Die Kinder des Hauses, to historya prywatnych ludzi, pełna tajemnic i intryg, której plan mógłby skusić jakiego fabrykanta sztuk płaczliwych, i zapewnić mu powodzenie podobne do tego, jakie w swoim czasie, między r. 1830 a 1840, miewały dramata Dumasa ojca, Fryderyka Souliè i innych. Dwoje sierot wykradzionych przez cygankę; piastunka przestraszona udaje, że zginęły w pożarze. Stryj bierze ich majątek. Po wielu latach dzieci się znajdują i młody bratanek żeni się z narzeczoną stryja, która nie miała najmniejszej ochoty iść za pięćdziesięcioletniego konkurenta.

Jedna z wielkich kompozycyj sławnego Wagnera nazywa się *Zmierzchem Bogów*. Tytuł ten staje w pamięci temu, kto patrzy na stan i dzieje poezyi w naszym wieku, i zdaje się do nich dobrze przypadać. Gdzie ten Olimp poetyczny, na którym królował Goethe jak Jowisz, otoczony wielkimi bogami, których imię Schiller, Byron, Mickiewicz, i tłumem bogów mniejszych, między którymi byli przecie i tak wielcy, jak Krasiński lub Słowacki? Bogowie odeszli, wielcy i mniejsi; „przeszłość ich zagarnęła, nikt ich nie wydrze przeszłości.“ Jeden za drugim znikali, wielcy mocarze naprzód, a po nich lennicy, we Francyi, w Anglii, w Niemczech, wszędzie. Olimp opustoszał, a cowięcej i dziwniej, wyludniają się świątynie tych bogów; koło ich ołtarzy coraz mniej wiernych czcicieli. Zdawałoby się, że to być nie powinno — że nawet być zgoła nie może. Wszak tylko poeta umiera, a poezya, piękność, nie podlega śmierci; ze swego ognia, ze swojej siły, ze swego uroku nie traci nic, i jak słońce, zawsze świeci, ogrzewa, ożywia, choć przechodzą na ziemi pokolenia, wieki, epoki. Tak jest. Tak było z Homerem, z Dantem, z Szekspirem; tak będzie z tymi wielkimi, których nasz wiek widział, wielbił, i pochował. O chwałę i nieśmiertelność Goethego i Mickiewicza bać się niema co: przetrwa ona nas i przetrwa wieki, jak przetrwała chwała tamtych, i zmierzchu ni zmroku nie będzie.

Ale jest chwilowe przyćmienie. Bogowie nie stracili swego bóstwa, ale czciciele wpadli w pewne niedowiarstwo. Powodów potemu wiele. Poezya obiecywała dużo — rzeczywistość nie dotrzymała nic! A więc poezya winna; w niej był fałsz, w niej jest wina. Zapominamy o tem, że jej rzeczą jest ideał tylko; urzeczywistnienie ideału jest rzeczą rozumu, charakteru, czasu. Kto myślał, że poezya starczy za wszystko i wszystko zastąpi, że ona może postanowić, wykonać, działać, i rzeczywistość do swego ideału samowolnie nagiąć, ten się łudził — ale się łudził sam, nie poezya jego łudziła. Lecz wygodnie jest własne niezrozumienie, własny brak rozeznania, własną pomyłkę, zwalić na drugich. I to jeden powód tego dyskredytu, w który poezya popada.

Drugim jest potrzeba nowości, wrodzona ludzkiej naturze. Dobra, zbawienna, warunek i motor konieczny wszelkiego ruchu i życia; ale jak wszystko, co dobre, przechodząca w błahość, czasem w śmieszność, kiedy jednostronna i (ona znowu) nie rozważająca, nie rozeznająca. Poeci z pierwszej połowy naszego wieku mieli swoje błędy w pojęciach, swoje chorobliwości w usposobieniach, swoje przyzwyczajenia, nieraz złe, w formach. Nam trzeba być innymi! Czyż mamy zawsze tylko powtarzać wspaniałe okresy Mickiewicza i Schillera, wybuchać patetycznym gniewem jak Byron, szlachetnym stylem doganiać tragików greckich jak Goethe, albo pieścić się z tęczami i mgłami jak Słowacki? Nie! Dość nam tych form zużytych, tych wyblakłych kolorów, tej doskonałości nudnej i tej mglistości mistycznej, dość tych wszystkich stylów, tych patetycznych deklamacyj, które kiedyś nazywano językiem bogów. Perory Maryi Stuart lub Wallensteina są napuszone i długie, przeciwieństwa Szekspira sztuczne, skargi Gustawa chorobliwe, exaltacye Konrada przesadne, a gracye Słowackiego wymuszone i manierowane. Powtarzać tego wszystkiego nie będziemy. Chcemy nowych form, nowych treści, nowych rodzajów! a na grobie umarłej i pogrzebanej przeszłości, porosną bujnie kwiaty nowej poezyi, piękniejsze, trwalsze, rzeczywistsze od tamtych.

Jak przed laty siedmdziesiąt romantyczność ufna w siebie wołała „Precz z klassykami“ i burzyła wszystko, co oni stawiać chcieli, tak dziś, naturalnym koła Fortuny obrotem, następuje odwet — poniekąd może słuszna kara za jednostronność i namiętną niesprawiedliwość, i najmłodsze pokolenie poetów woła, z większym coprawda przekąsem niżeli zapałem: „Precz ze zwietrzałym spróchniałym romantyzmem!“

Czy koniec tej walki będzie taki, jak wtedy? Romantycy mieli dwa warunki zwycięztwa. Prawdę w swojem żądaniu — bo prawdziwie potrzebnem i słusznem było to rozpętanie poezyi z krępujących reguł, to rozszerzenie jej zakresu i horyzontu, którego oni chcieli, i którego dokonali. Warunkiem drugim były ich własne, genialne czasem, ogromne nieraz, wielkie często, talenta. Dziś nie zdaje się, jakżebyśmy patrzyli na początki zawodu nowego jakiego Byrona lub Mickiewicza, a o ile wtedy Mickiewicz był rzeczywiście od Koźmiana większy, o tyle – nierównie jeszcze bardziej — mniejszy jest nowy poeta Francuz od Musseta, Polak nie od Mickiewicza — nie, tem porównaniem krzywdzić ich nie można — ale nieskończenie mniejszy od Słowackiego pomimo wszystkich jego zbyt znanych i niezaprzeczonych niedostatków. Łatwo jest, i nieraz nawet słusznie, romantyków ganić; trudniej im dorównać. Powtarzać i naśladować jest źle — dobrze jest tworzyć na własną rękę, i inaczej. Tylko chcąc pisać inaczej, trzeba módz pisać równie dobrze.

A tymczasem, gdy dawnych bogów zagarnęła przeszłość, „miasto nich podnoszą jakieś kształty ni piękne jak półbogi, ni silne jak olbrzymy tytańskich czasów, ale dziwaczne." Mówią, że szukają prawdy, a zamiast jej, dają tylko powszedniość. Mówią, że pod tą powszedniością kryje się poezya utajona pod symbolicznemi postaciami! Niestety, tego wołania o prawdę i naturę w poezyi, słyszał świat już wiele; a jak przekonał się już dawno, że mylił się genialny Niemiec z XVIII wieku, kiedy gardził wierszem jako nienaturalnym niby i nieprawdziwym, taksamo przekona się świat, że równie (lub grubiej) myli się dzisiejszy Francuz, kiedy pod pokrywką potocznej powszedniości chce przekradać, przemycać poezyę. Zdaje się nam ludziom zawsze, że robimy coś nowego; a tymczasem tak rzadko zdarzy się „aliquid novi sub sole!" Dzisiejszy realista powtarza tylko z małemi zmianami hasła i pomyłki realisty dawnego; a poeta, który wyrzeka na przestarzały romantyzm i jego się odrzeka, kiedy chce i mniema być nowym i świeżym, pożycza od Słowackiego gracyi, kaprysów, zwrotów, i sam o tem niewiedząc, jest epigonem romantyzmu — nie wielkiego, potężnego romantyzmu Byrona i Mickiewicza, ale tego miększego, którego typem szlachetnym i sympatycznym był Musset, ujemnym Heine. Nieraz czytając tych młodszych poetów, tak widocznie uszczęśliwionych z nowości swoich pomysłów i form, uśmiechnąć się przychodzi; bo kto zna, ten pomylić się nie może, musi zmiarkować, że ta nóta, niby nowa i własna, jest tylko waryacyą, kombinacyą, a ton główny znajduje się w tym lub owym wierszu Musseta, Heinego, czasem Słowackiego, wierszu, który prawie zawsze wskazać można.

Długiego życia tym nowym poetycznym formom i rodzajom wróżyć trudno, a złą dla nich wróżbą wydaje się sam zbiorowy tytuł, jaki sobie ci nowi poeci dają. Była jakaś ufność w siebie i śmiałość w tych Niemcach, którzy za hasło brali sobie *Sturm und Drang;* była zarozumiałość w tych, którzy za swoją cechę podawali *Genialität;* ale w zarozumiałości może czasem być jakaś siła, a bywa zwykle jakaś chęć, jakieś dążenie. Co za nieufność, co za zniechęcenie smutne, i co za rezygnacya cyniczna w tej nazwie, jaką dała sobie najnowsza szkoła Francuzów! Nazwać się od upadku, od dekadencyi? co za pomysł dziwny — co za upokorzenie! Jeżeli myślę, że ja z moim sposobem myślenia i pisania jestem oznaką i przykładem upadku mego społeczeństwa, to przedewszystkiem nie piszę, żeby tych znaków nie mnożyć, tego upadku nie rozszerzać, nie utrwalać! Oni zaś wyznają przed całym światem, stwierdzają urzędownie, że z upadku powstali, upadek oznaczają, upadkiem są. Czynią to tak otwarcie, tak wesoło, i dodamy, tak bezwstydnie — jakżeby upadek był rzeczą najprostszą w świecie, naturalną, dobrą, nawet chlubną. Co za dziwny sztandar, jakiego nikt jeszcze nigdy nie wznosił! i co za dziwni muszą być ludzie, którzy pod takim sztandarem stają! I czy można wierzyć, że tryumf i chwałę zdobędzie taki pułk, dla takiego sztandaru?

Ale przyznać sobie trzeba, zaprzeczać próżno, że to jest zmierzch i zmrok. Wielkie światła palą się i świecą wysoko na niebie; ale poniżej nich mgły i chmury, a oświetlenie jakieś szare i bezbarwne. Świat zawiódł się bardzo sam na sobie; nie dziw, że straciwszy wiarę w siebie, stracił ją w różne kierunki i objawy swego ducha i życia — w poezyę między innemi. Przed czem niedawne pokolenia biły czołem,

na to dzisiejsze potrząsają głową. Jest zmrok, nie bogów wprawdzie, ale ludzi — nie poezyi jako takiej, ale poezyi dzisiejszej w całej Europie. A koniec jaki będzie? Oby nie taki jak u Wagnera w owym *Zmierzchu Bogów!* oby jakiś wezbrany Ren mierności nie wystąpił z brzegów, i nie zalał wszystkiego — na długo!

Wśród tej dzisiejszej literatury, krytyki, i publiczności tedy, pisać o Schillerze? to może anomalia, anachronizm! Poeci, lub tacy którzy się za poetów mają, odwracają się od jego form, krytyka nieraz ogłasza go za przestarzałego. Publiczność? ta czasem już otwarcie przyznaje, że się nudzi na *Maryi Stuart*, a z *Don Carlosa* żartuje. Ludzie młodzi obu płci, kiedy bogatsi i w eleganckim świecie żyjący, ruszają ramionami na przesadną uczuciowość i wzniosłość; kiedy ubożsi a więcej i szczerzej w poezyi i sztuce zamiłowani, dowodzą i wierzą, że to poezya, która się już przeżyła, a nowej i (jak się spodziewają) lepszej, szukają jedni w powszedniości grubej, którą nazywają rzeczywistością i prawdą, drudzy w niejasności i nielogiczności pomysłów i form, którą nazywają symbolizmem, pochlebiając sobie zapewne, że te tak zwane symbole coś w sobie kryją i coś oznaczają. W Niemczech wprawdzie wśród uczonych i artystów, wśród wykształconych ludzi także, przechowuje się cześć Schillera nie tradycyjna tylko i obowiązkowa, ale żywa i ożywiająca. Studya znakomitych krytyków, wykłady znakomitych profesorów, wydawnictwa zasłużonych stowarzyszeń, utrzymują bez przerwy chwałę wielkiego poety, i pogłębiają jego znajomość. Teatra mają sobie za honor i obowiązek wystawiać Schillera na scenie; miałyby sobie za wstyd i za grzech, gdyby w rocznym spisie sztuk odegranych nie było *Wallensteina* albo *Maryi Stuart*. Żaden aktor tragiczny nie uważa się za zupełnego i prawdziwego, dopóki się w jakiej roli Schillerowskiej nie pokazał i nie wypróbował. Ta miłość i wierność własnego narodu, ten rozum jego krytyków i jego teatrów, staje za uspokojenie, i daje rękojmię, że przelotne upodobania i mody rozbiją się o granitowy piedestał chwały Schillera, jak fale o skałę. One przejdą — on nie przeminie i zostanie. Ale jest przecie nawet w jego własnej ojczyźnie, cóż dopiero w innych narodach, jakiś prąd, który umysły

i wrażenia od Schillera odciąga, a niesie w jakąś stronę przeciwną. Zjawisko to naturalne, a przynajmniej często się powtarzające. Upodobania się zmieniają; wrażliwość, oswojona z pewnemi formami a przez to przytępiona, żąda innych, któreby ją podniecić mogły. Życie zresztą idzie swoim torem i przynosi coraz nowe zjawiska i stosunki, przynajmniej i raczej nowe ich kształty, które chcą i mają prawo znaleźć swój wyraz i miejsce w poezyi i sztuce. Początek naszego wieku wielbił Canovę i Davida, jego środek Overbecka, Ary-Scheffera, Delaroche'a; schyłek wieku o pierwszych mówi z chłodnym szacunkiem, o drugich ledwo nie z lekceważeniem, a podziwia tak zwany impressyonizm w malarstwie. Komedya Moliera nie straciła na uszanowaniu i sławie, ale na ciekawości i codziennem powodzeniu straciła wiele. Powieści od których zapalały się serca i wyobraźnie, nie już *Nowa Heloiza* ze swojemi tkliwemi deklamacyami, ale powieści pani Sand dziś nie mają czytelników, a gdyby ich miały, wywoływałyby ironiczny uśmiech zamiast podziwu: powieści Zoli rozchodzą się po całym świecie w setkach tysięcy exemplarzy. Sam Byron, bez którego przed pół wiekiem nikt nie mógł być człowiekiem wykształconym, dziś jest przedmiotem ciekawości dla ludzi chcących dobrze znać literaturę, ale nie jest potrzebą, przedmiotem zajęcia i zapału dla ogółu. Każdy czas ma swoje potrzeby i dążenia, swoje pojęcia i uczucia, któremi żyje i do nich formy tworzenia stosuje, podług nich je zmienia. To fakt stały i nieunikniony, konieczny na naszym świecie, i w ostatecznym rezultacie niewątpliwie dobry, korzystny. Doświadczenie wieków zaś, nawet epok, uczy, że poezya nie jest rzeczą mody i od niej nie zależy; że piękność ma swoją istność własną z jej warunkami i znamionami, a gdzie te są, tam istność trwa, i trwać będzie tak długo jak ludzkość. Przemijające prądy pojęć i upodobań czasem są tak silne, że sprowadzają wylewy, prawie potopy — zdaje się, że zatopiły wszystko. Nieprawda: wylew opada, a z pod niego wystają nietknięci w niezmiennej i nieśmiertelnej chwale i piękności Grecy, Dante, Szekspir, i jak dawniej, jak im z prawa przystało, przewyższają i zaćmiewają wszystko. Właściwie nawet te zalewy łudzą się tylko że są tak rozległe i potężne, a zu-

pełnemi nie są nigdy. Fale romantyzmu nietylko Horacego i Wirgila nie obaliły, ale Krasickiego i Trembeckiego zostawiły na miejscu, choć zachwiały na jakiś czas, i zdawać się mogło że zakryły. Rzetelna wartość, prawda, broni się i opiera i zmazać się nie daje. Zdrowy sąd, rozum i dobry smak, choć nieraz zostaje w mniejszości, nigdy nie schodzi z pola zupełnie; a ma dzielnego sprzymierzeńca w czasie, który pochłania uprzedzenia niechęci, lub urojenia zapału; zostawia to co dobre i piękne, wymierza sprawiedliwość dziełom i ich twórcom. Dlatego, kiedy nam mówią, że romantyzm się przeżył, wierzymy, że niektóre jego sposoby i formy, jego zwyczaje i przesądy, jego mody, nie wrócą do życia: że naśladowniczy drugo- i trzeciorzędny romantyzm, jak nigdy naprawdę rzetelnego prawa do bytu nie miał, tak go i nabyć nie może. „Usechł i upadł, że i miejsca gdzie był, nie raz nie poznać.“ Ale to nie więdnie i nie przechodzi, co ludzką duszę w jej niezliczonych odmianach, co ludzką boleść, namiętność, w jej niezliczonych stopniach, co miłość i wzniosłość, co żądzę i zbrodnię, w niezmiennej prawdzie a niedoścignionej sile oddaje. Przejdzie a może już przeszła romantyczna nerwowość, gorycz, chorobliwość — ale nie przejdzie namiętność Byrona, Słowackiego tęsknota i rzewność, Musseta smutny wdzięk.

Czy Schiller należy do tego niby przeżytego romantyzmu? Romantyzm czerpał z niego wiele, ale on sam bardzo mało i ledwo początkami swemi był z nim w pokrewieństwie. W jego wzniosłości niema rozstrojenia, w jego idealizmie niema rozmarzenia, w jego smutkach niema goryczy i chorobliwości — jak niema excentryczności w jego pomysłach. Myśl zawsze jasna, nie zabłąka się nigdy w mistycyzm lub niezrozumiałość, fantazya potężna a trzeźwa nie potrzebuje allegoryi i symbolów — a forma zawsze prosta, skończona, przejrzysta, nie wpada nigdy w przesadę i nadmiar, w dziwactwo. Mógł on mieć coś z natury późniejszych romantyków, kiedy młodzieńcem pisał *Zbójców* lub *Fieska;* ale w swoim rodzaju i właściwym sobie kształcie był mistrzem prawie jak Grecy, ten co napisał *Wallensteina* i *Tella, Pieśń o Dzwonie, Spaziergang* i *Künstler.* Może on nie przemawia do naszych chwilowych usposobień i gustów — do natury ludzkiej przemawiać będzie zawsze, dopóki ona swoich szlachetnych stron i pierwiastków nie straci. Tej potrzebie wzniosłości i piękności, która w naturze naszej tkwi, jego poezya będzie odpowiadała w mierze takiej, jak mało która inna na świecie.

Coprawda, to, że w naszym wieku po śmierci Schillera prawdziwie wielkiej tragedyi już nie było. Co na tem polu próbowali i dokonali jego następcy w Niemczech, to jest wszystko, pomimo odmian i modyfikacyj, oddźwiękiem i odbiciem tragedyj Schillera. To jest szkoła, w której każdy uczeń chciałby być sam sobą a do mistrza jak najmniej podobnym; żaden bardzo podobnym być nie może, a Grillparzer czy Hebbel, czy Halm, czy Laube, wszyscy z jego pnia, pod jego cieniem wyrośli. Dramat filozoficzny, druga część *Fausta, Manfred, Kain, Irydion,* może być rzeczą wielką, nie jest prostą tragedyą. Romantyzm francuski pochlebiał sobie, że tworzył tragedye ręką Wiktora Hugo; ale to jej pozory tylko, szumną, pustą retoryką wydęte. Polscy poeci dążyli do tragedyi, zbliżyli się do niej, ale jeszcze nie doszli. Anglicy prawie nie próbowali nawet, Włosi niewiele zdołali. Do wysokości, na której postawił tragedyę Schiller, nie dosięgnął po jego śmierci nikt.

Za to wydawał ten wiek wszędzie i licznie coś innego, co jemu tragedyę niby zastępować miało, i było z nią w dalekiem pokrewieństwie: dramat z potocznego życia. Ochrzczono go dramatem mieszczańskim, *bourgeois, bürgerlich.* Zakres jego był szerszy, niż jego nazwa; rozciągał się na różne sfery i powołania, bohaterów i bohaterki brał zewsząd od wielkich panów i pań, do prostych oszustów i dam.... z kameliami! Czasem nawet i w przeszłość, w historyę zaglądał, na dwory Walezyuszów, Tudorów, lub Estów. Intryg i zbrodni było w nim niemniej jak w tragedyach Szekspira, a płaczliwości więcej, choć mniej prawdziwych łez. Jednego tylko nie było: poezyi i stylu. Boleść, namiętność, zbrodnia, choć się rzucała jak w konwulsyach i deklamowała szumnemi frazesami, wielką nigdy być nie potrafiła. Melpomena zrzuciła koturn, na którym stać nie umiała; żeby się w tem usprawiedliwić, wytłómaczyła sobie i światu, że koturn to szczudło, i zaczęła chodzić w pantoflach. Ryszard III zabijał tylko kiedy był pewien, że go policya nie wyśledzi i sąd nie skaże,

wogóle wolał oszukiwać i kraść, niż zabijać. Lester, niegdyś kochanek Maryi Stuart i Elżbiety, spekulował wygodnie na pieniądze starej baby i został *Panem Alfonsem.* Henryk V zgrywał się w karty a w kłopocie może czasem fałszywy weksel podpisał; Shylock doprowadzał Antonia do zguby przez zręczne operacye na zwyżce i zniżce papierów; Kleopatra byłaby kontenta, gdyby potęgą swego uroku zdołała złapać męża, przybrane nazwisko baronowej d'Ange zamienić na jakieś prawdziwe, i wydobyć się z podejrzanego półświata na jakiś lepszy, gdzieby ludzie mogli wierzyć w jej nazwisko i pozycyę. Skłonności ludzkie w tym nowym dramacie są taksamo złe, położenia nieraz bardzo smutne, cierpienia czasem dręczące; tylko ich powody i cele są powszednie, niższe — i takiż sposób, w jaki się objawiają i wyrażają. Mówią nam czasem, że w tym nowoczesnym dramacie jest więcej prawdy, niż jej było w dawnej tragedyi; czy nie biorą za prawdę, zewnętrznego podobieństwa do naszych codziennych stosunków i form życia? Losy *Damy z kamelią* lub *Magdaleny* Sudermanna, zdarzą się w naszych czasach z pewnością częściej, niż losy księżnej Eboli albo Adelaidy von Walldorf, Pana Alfonsa łatwiej spotkać niż Lestera, baronową d'Ange niż Kleopatrę, giełdowego spekulanta niż Shylocka. Ale rzetelnej prawdy ludzkich uczuć, cierpień, i skłonności, w tamtych nie było mniej, choć ich rozmiary były większe a kształty piękniejsze — tak jak w portrecie Leonarda, Tycyana, Rubensa, niemniej było żywości ciała i wyrazu duszy, jak w portrecie Carolusa Duran, choć tamte były od tego piękniejsze.

To spowszednienie tragedyi, które uchodzi niekiedy za większą jej prawdę, jest niewątpliwie w związku z całym historycznym stanem naszego wieku, jest jego skutkiem. Za społeczeństwami demokratyzuje się literatura. Dramat, który po r. 1830 stał się *mieszczańskim,* z końcem wieku staje się *robotniczym.* Znikli z niego królowie, znikły dwory; wystąpili naprzód zrazu fabrykanci, przemysłowcy, kapitaliści, przedsiębiorcy, adwokaci, posłowie; później ubodzy i spracowani. Znikły wielkie sprawy, wystąpiły powszednie stosunki. Przeszłość, dramatyczne chwile i postacie przeszłości, przestały dostarczać przedmiotów i wątku, przestały obchodzić twórców dramatu — z wyjątkiem Polaków, a mianowicie Szujskiego; zaczęły ich dostarczać kwestye społeczne teraźniejszości, cierpienia i uciski biednego wyrobnika. Zjawisko to naturalne zapewne, pociąga za sobą w logicznem następstwie obniżenie stylu i formy w dramacie. Bogaty bankier, młody adwokat czy inżynier zakochany w jego córce, nie mogą przemawiać tym tonem co Wallenstein i Max; byliby śmieszni. Nie jeden może mąż w naszym wieku zabił żonę z zazdrości, nie jedna panna mogła pójść zamąż wbrew woli rodziców; ale ten mąż w dramacie powszednim nie może mówić tak jak Othello, ani ta panna, jak Julietta. Ich uczucia musiały wyrażać się inaczej, potoczniej; oni sami musieli być inaczej, potoczniej pojęci i wymyśleni. Dramat stał się łatwiejszym; nie potrzebował troszczyć się o wielki styl, owszem musiał go unikać, nawet gdyby autor był takiego zdolnym. Nie potrzebował męczyć się nad formą szlachetną. Do jego przedmiotu i celu taka byłaby niewłaściwą; wystarczała powszednia. Wyobraźni potrzebował niewiele, tyle tylko, ile koniecznie wymaga wymyślenie sytuacyi. Do stworzenia osób wystarczała obserwacya; do wyrażenia ich uczuć, zwykła potoczna mowa. Rzecz prosta, że przy tak zniżonych wymaganiach dramat stał się przystępnym lada mniejszemu talentowi, mnożył się też bardzo licznie. Tylko tragedyą nie był.

Aus der schlechtesten Hand kann Wahrheit mächtig noch [wirken:
Bei dem Schönen allein macht das Gefäss den Gehalt.

Istota i forma tak są w poezyi od siebie nieoddzielne, tak z sobą organicznie zjednoczone, że gdzie obniży się forma, tam z nią razem zmienia się istota — i powstaje coś, co w naturze swojej poezyą nie jest. Nie był też za taką uważany ani przez estetykę i krytykę, ani przez oświeconą publiczność, ani przez autorów samych, dramat z potocznego życia, czy go pisał Dumas ojciec, czy Dumas syn; a dzisiejszy dramat Ibsena czy Sudermanna, choć tu i owdzie za poezyę udawany, nie więcej od tamtych ma prawo za nią uchodzić — tak jak nie uchodził za poemat romans Dumasa albo pani Sand, jak nie uchodzi dziś romans Bourgeta albo Zoli. Ta różnica między poetycznym a prozaicznym charakterem

dzieła nie zasadza się na jego zewnętrznej stronie, na wiązanej lub niewiązanej mowie. *Goetz* i *Egmont* pisane są prozą, a są tragedyami w najzupełniejszem i najwyższem znaczeniu tego słowa; *Les Faux Ménages* Paillerona, choć pisane wierszem i nawet bardzo ładnym, są zwykłym prozaicznym *Schauspielem*.

„Różnica i stopniowanie leżą w sposobie pojmowania sztuki samej, w potędze artystycznej, w darze podniesienia traktowanego przedmiotu do ideału — w stylu."

Posługujemy się umyślnie słowami zmarłego niedawno Henryka Rodakowskiego [1]). On wyrzekł je o malarstwie tylko i do malarzy; ale określenia, jakie daje, stosują się równie do wszelkiego tworzenia do samej istoty sztuki, do piękności jako takiej, zatem i do poezyi. „Styl jestto połączenie wzniosłości z prostotą... Im więcej ogólne rysy schwycone, im mniej podrzędne i przypadkowe szczegóły przeszkadzają nam objąć całość postaci, tem idealniejszą jest kreacya, tem więcej ma stylu... Styl ten głównie cechuje mistrzów sztuki i wielkich poetów."

„Styl nie zaspokoi się oddaniem widzianej formy, ale ją dostraja do ideału, który artysta w sobie nosi. Jestto dar Boży, tak subtelny i nieuchwytny, że wobec natury nie możemy nawet oznaczyć granicy, gdzie uszlachetnienie opuszcza formę widzianą, a dąży do oddania doskonałości w duszy uczutej."

„Do stylu niezbędnym warunkiem jest pełne panowanie nad formą. To zaś, co powiedziano o formie zewnętrznej, którą do nas dzieło sztuki przemawia, to tembardziej stosuje się do jego części duchowej. *Tylko wysoko pojęty, wzniośle odczuty przedmiot, odpowiada wymaganiom stylu.* Styl bowiem jest tym czarodziejem, który przedmiot uszlachetnia, bo *forma od pojęcia oddzieloną być nie może;* rodzą się razem, jedna drugą zawiera, stanowią nierozłączną całość."

Schiller, jak każdy prawdziwy poeta, ma ten styl w pojęciu swoich pomysłów, i w ich wykonaniu. W młodości uwodzi się i on, jak Goethe, tym łudzącym przesądem, który miesza rzeczywistość i prawdę z potocznością i powszednio-

[1]) *Kilka słów o malarstwie.* (Warszawa, 1895).

ścią. Wszak ludzie nie mówią wierszem, a więc dramat pisany wierszem, nie może być prawdziwym. Pisze też jeden *Zbójców* i *Fieska*, drugi *Goetza* i *Egmonta*, i nawet pierwszy rzut *Ifigenii*, prozą. Ten dramat z powszedniego życia, który w naszych czasach tak się rozpowszechnił i rozrósł, jest u Schillera także; on mu nie dał początku, bo ten jest zapewne u Lessinga w *Sarze Sampson* i *Emilii Galotti*, ale mu hołdował także przez chwilę. Tylko, że on miał ten „subtelny i nieuchwytny dar Boży, który uszlachetnia widzianą naturę," więc i w tę niższą formę tchnął poezyę, jakiej u innych szukać daremnie. Starego Millera i Luizy, początkowych scen piątego aktu *Kabale und Liebe*, nie stworzył ani Dumas ojciec czy syn, ani Ibsen czy Sudermann.

Doch höher stets, zu immer höheren Höhen
Schwang sich das schaffende Genie.
Schon sieht man Schöpfungen aus Schöpfungen erstehen
Aus Harmonien Harmonie —

coraz wyżej przez *Don Carlosa*, aż wreszcie w *Wallensteinie*

In Allem, was ihn jetzt umlebet,
Spricht ihn das goldene Gleichmass an,

a odtąd już zawsze

Die selige Vollendung schwebet
In seinen Werken siegend ihm voran.

To jest jego właściwą cechą, to tym przymiotem głównym, który go charakterystycznie od innych wielkich poetów odróżnia, który on posiada w stopniu wyższym od wielu z tych wielkich. Tragicznej siły, niewyczerpanej obfitości w tworzeniu, a energii w kreśleniu sytuacyj i postaci, Szekspir ma więcej, niż Schiller; Goethe w *Egmoncie* i w *Goetzu* więcej dosadności, rozmaitości, ruchu, a w *Ifigenii* i w *Tassie* niemniej szlachetności i harmonii. Ale Szekspir przy wyższej potędze geniuszu, nie miał tego artystycznego zmysłu i wykształcenia, które Schiller posiadał w stopniu najrzadszym,

które jego dziełom nadają ten piękny charakter niezrównanej skończoności i estetyczności. Goethe, choć te przymioty posiada w równej, a może jeszcze wyższej mierze, nie ma takiego, jak Schiller, wrodzonego dramatycznego instynktu; nie umie tak przedmiotu organicznie a przejrzyście rozłożyć, nie nada tragedyi budowy tak prostej, proporcyi tak doskonałej. Nie doprowadzi tak, jak Schiller, akcyi stopniami do stanowczej zwrotnej chwili, nie przerwie jej, jak ten, z końcem aktu na sytuacyi, zaostrzającej zajęcie, potęgującej wrażenie. Goethe dochodzi do tych przymiotów tam tylko, gdzie rozmyślnie i wiernie trzyma się klassycznych wzorów, i niemi sobie pomaga. W *Goetzu*, w *Egmoncie*, w *Fauście*, on jest może od Schillera głębszy i potężniejszy w kreśleniu sytuacyj i postaci; ale nie jest takim, jak ten, zupełnym panem tragicznego przedmiotu. Ten zaś dar, który odnosi się głównie do formy i na nią wpływa, łączy się z szlachetną wzniosłością i szlachetną mądrością treści, a harmonijne połączenie piękności formy z pięknością treści, to charakterystyczna cecha Schillera. I ona sprawia, że Dante, Szekspir, Goethe, choć zapewne więksi od niego geniusze, nie byli większymi od niego mistrzami.

Jakie są jego strony słabe? Jedną jest, naszem zdaniem, ta uczuciowość, z której wynika jednostajność, zbyteczne podobieństwo i charakterystyka ogólnikowa, a istota nieco mdła niektórych postaci, mianowicie zakochanych bohaterów i bohaterek: Amalia, Burgognino, Lionel, Manuel, Rudenz, Berta, nawet Mortimer. Drugą stroną słabą, a raczej szkodą czy nieszczęściem Schillera i jego tragedyj, jest zbytek filozoficznego wykształcenia, filozoficznego myślenia, filozoficznego szukania i dociekania. Nie w tem znaczeniu, jakoby filozoficzna teza miała być podstawą tragedyi, a jej przebieg i koniec dydaktycznem dowodzeniem tej tezy. Tego Schiller nie robi; na pole filozoficznego dramatu, jak Goethe w *Fauście*, a za jego przykładem inni aż do Krasińskiego, Schiller nie schodzi. „Istotę sztuki stanowi uczucie i potęga twórczości artystycznej; nie myśl sama, nie filozofia, nie umiejętność, tylko uczucie piękna,“ mówi znowu Rodakowski w raz już przytoczonem, małem, ale mądrem piśmie. Ale Schiller w tem znaczeniu nadużywa filozofii, że nie umie poprzestać na tem, co tworzy, i że pięknie tworzy tylko musi zagłębiać i zatapiać się w teoryi, dochodzić i dociekać, czem jest sama istota poezyi, a w szczególności tragedyi. Anglikowi, Francuzowi, Włochowi, staremu Grekowi, wystarczyłby zupełnie fakt, że tworzy pięknie, doskonale; Niemiec musi filozoficznie badać, czy to co on tworzy, zgadza się istotnie z absolutną ideą piękności i tragedyi. Gdyby Szekspir był tak rozmyślał, byłoby mu prawdopodobnie zabrakło czasu na *Macbetha* albo *Romea*, *Hamleta* albo *Othella*. Schiller filozofuje, a przez to zbyteczne rozumowanie i dociekanie schodzi z prostej, jasnej drogi, na błędne—ze szczytów *Wallensteina* na niższe poziomy *Dziewicy Orleańskiej* i *Braut von Messina*, w złudzeniu, że teraz dopiero wzbija się w niedościgłe, eteryczne, empirejskie sfery idealnej piękności.

Ale czegokolwiek w jego geniuszu był brak lub może nadmiar, jakkolwiek mógł się w teoryi błąkać i mylić, w praktyce postawił tragedyę na wysokościach, nad które ona wyżej w naszym wieku nie wyszła. Po nim już wielkiego tragika dotąd na świecie nie było.

Czy będzie? Kiedy będzie następca jego godny, jemu równy? Czy z tego przeobrażenia się dramatu, na które patrzał wiek XIX, wyjdzie z czasem piękność? Czy te nowe przedmioty i pierwiastki, które dramat w siebie wciąga, wyrobią z czasem formy jego do siebie zastósowane, nowe, a piękne, jak tragedye Greków, Szekspira i Schillera? Z tego, co dotąd wydała ta nowa tak zwana ewolucya dramatu, trudno wróżyć, iżby miała w sobie pierwiastki i siły do wydania form nowych, a naprawdę zgodnych z temi warunkami i prawami piękności, które w rozmaitości i zmienności form zostają zawsze tesame, bo tąsamą zawsze i niezmienną jest piękność w swojej istocie, poezya w swojej naturze.

> Denn nur der grosse Gegenstand vermag
> Den tiefen Grund der Menschheit aufzuregen.
> Im engen Kreis verengert sich der Sinn;
> Es wächst der Mensch mit seinen grossen Zwecken.

Małe przedmioty, zakresy ciasne, odpowiadają zdolnościom miernym; styl i formy wynikają z przedmiotów, zakresów, zdolności, i do nich przypadają dokładnie. Przez pewien czas

łudzić mogą niezwykłemi pozorami, dopóki się nie opatrzą i nie sprzykrzą; wedrzeć się na szczyty Parnasu i tam na zawsze zostać, nie potrafią.

W politycznych i społecznych pojęciach i dążnościach panuje dziś zamięszanie i zamęt, w którym gubi się prosta jasna świadomość warunków społecznego bytu i organicznego składu narodów; a w praktyce i w przyszłości, jeżeli ten zamęt wzmagać się będzie, sprowadzić on może upadek cywilizowanego stanu społeczeństw i narodów, powrót do stanu dzikiego. W świecie umysłowego tworzenia, w sztuce i w poezyi, dają się widzieć oznaki podobnego zamięszania pojęć, zapomnienia, czem sztuka jako taka jest, jakie są ogólne prawa wszystkich, jaka natura, warunki i zakres każdej z osobna. Muzyka Wagnera chce przestać być muzyką tylko, a spodziewa się uróść, jeżeli weźmie w siebie coś z poezyi i coś z malarstwa. Chce tak działać, takie wywoływać wrażenia, jakich z natury swojej wywoływać nie może; genialną jest niezaprzeczenie, ale że gwałci i przekracza swoją naturę, więc jeżeli trwać będzie, wyda nie uszlachetnienie muzyki, ale jej rozprzężenie i upadek. Rzeźba sili się swojemi przyrodzonemi środkami, liniami, osięgać to wrażenie, jakie malarstwo osięga kolorem i światłem. Malarstwo, u niektórych wyjątkowych, u Matejki, chce być filozoficznem, tendencyjnem, dydaktycznem, jakiem znowu z natury swojej być nie może, bo zmysł wzroku, na który i przez który ono działa, chwyta tylko kształty, a nie pojmuje abstrakcyi. U innych poprzestaje na ambicyi zbyt skromnej i chce być prostem tylko odbiciem natury, jak fotografia. Poezya wreszcie, przynajmniej poezya dramatyczna, albo twierdzi, że jej zadaniem i obowiązkiem jest zniżyć się do prozaicznej płaskiej powszedniości, albo brak istotnej wyobraźni, twórczości i myśli, chce nadstawiać mniemanym i urojonym symbolizmem, który naprzód nie jest tem naprawdę, bo nie umie zaprowadzić logicznego związku między oznaczającym symbolem, a pojęciem, jakie on ma oznaczać: który powtóre jest zarodem, niedołężnym początkiem sztuki, z konieczności użytym środkiem, jakim pomaga sobie myśl siebie samej niejasno jeszcze świadoma, ręka niezdolna jeszcze wykonać kształtu, oddającego myśl całkowicie i wyraźnie.

Jak w politycznych i społecznych stosunkach, tak w sztuce doszlibyśmy do upadku i dzikości, gdyby te chaotyczne pojęcia miały trwać. Jak w tamtych natura rzeczy, wrodzony ludzkości zmysł zachowania siebie, Opatrzna myśl i wola wreszcie, nie pozwala zapaść w otchłań, ale wstrzymuje rozkład, lub z dokonanego a zawsze krótkotrwałego nowy organiczny ład, nowe odrodzenie wyprowadza, tak na polu sztuki rozum i dobry smak pewnej, choćby mniejszej, części czytelników, wyższa zdolność niektórych artystów, nieśmiertelność wreszcie wielkich dzieł przeszłości, nie pozwoli, iżby zdziczenie zapanowało, choćby się przez pewien czas szerzyć i podobać miało. Ale jak tam nie wystarcza patrzeć z założonemi rękami na mnożące się oznaki złego, ale się je według możności wstrzymuje i w przyczynach odwrócić stara, tak w sztuce i poezyi należy się wbrew pojęciom i upodobaniom fałszywym stawiać przyrodzone warunki piękności i przypominać jej wzory.

„Gdzie postacie, które tak dumnie kroczyły“ po szczytach Parnasu? możnaby zapytać dzisiejszej europejskiej poezyi, stosując do niej słowa, przez poetę do Rzymu wyrzeczone. A choć te postacie nie znikają nigdy, choć przeszłość zagarnąć ich nie może, bo nie do jednego wieku należą, ale dla wszystkich, we wszystkich, żyją i świecą, to niemniej stosuje się do dzisiejszego stanu tragedyi przytoczony wyżej dalszy ciąg tych słów *Irydiona.* „Miasto nich podnoszą się nieznane dotąd kształty, ni piękne jak półbogi, ni silne jak olbrzymy tytańskich czasów, ale dziwaczne.“ A choć tu, jak tam „śmiech z takiego życia! ono przejściem tylko, ono nic nie utworzy, nic nie zostawi po sobie,“ to przecie słusznie i roztropnie jest przypominać, że były, że są zawsze, kształty półbogów i siły tytanów.

Dlatego nie jest anomalią i anachronizmem w naszych czasach Schillera wspominać, o nim myśleć, mówić i pisać, jego stawiać przed oczy czytającym i piszącym.

Ein grosses Muster weckt Nacheiferung
Und gibt dem Urtheil höhere Gesetze.

SPIS TREŚCI.